



مجلة «واوان» 24

الفاون

شعرية. تصدر مطلع كل شهر
24 صفحة 2000 ليرة لبنانية

السنة
الثالثة

35

السبت 1 كانون الثاني 2011

أدب الرحلة الخيالية من «المقامة الإبلية» إلى «رحلات جاليفير» (8)

سجع الكهّان: القمع التاريخي واللغوي (14)

موقف الفاون

العنصرية الممتعة!

نُبّهنا أحد الأصدقاء إلى مقال عنصري بعنوان «سوريا ولبنان كما رأهما روائي فرنسي في العشرينيات» («القدس العربي»، 1 تشرين الثاني 2010) لأحد الصحفيين السوريين يستغلّ فيه فرصة صدور كتاب للروائي والصحافي الفرنسي بيير لامازيير الذي زار المنطقة عام 1926، ليأخذ منه مقاطع محدّدة يستعملها في شتم لبنان ومديح سوريا.

يتبنّى الصحفي، بحماسة شديدة، كل السلبات عن اللبناني الانتهازي والسفسار والمستزلم بالاحتلال... وحين يأتي الدور على سوريا يرفض الطروحات قائلاً بأنها متجنّبة وغير منصفة «ومن غير المجدي الوقوف عندها».

ولئن كان الكاتب الفرنسي متجنّياً فعلاً في خصوص ما أورده عن الثورة السورية الكبرى، ونحن لا نشك في ذلك، فلا شيء يمنعه من أن يكون متجنّياً على اللبنانيين أيضاً... على الأقل من خلال عمومية الأحكام.

بالطبع، نحن نسأل عن الموضوعية: لماذا يتبنّى هذا الصحفي السلبات ضدّ اللبنانيين ويرفضها ضدّ السوريين؟ ثمّ ما هذا النّفس القطيعي البغيض في وضع الجميع في مكان واحد: جميع اللبنانيين عملاء وجميع السوريين وطنيون؟ «حلب تنتصر لوطنيّتها» و«بيروت فاسدة مشغولة بالكسب»؟

ألا يُشبه هذا الكلام كلام العنصريين الرعاع الذين هتفوا ضدّ سوريا؟

ثمّ هل يوجد بلد في العالم لا يعيش بين ظهرائه سماسرة وعملاء ومرترقة؟

بعد ذلك، يصف الصحفي الكتاب المذكور بأنه «من أمتع ما كُتب...». ونحن نقف مندهشين حقاً من كون العنصرية تحقّق كل هذه المتعة!

دعد حداد... مديح الألم





أيّها الشعر أيّها النثر

يكتبها

ماهر شرف الدين

قيمة الشعر

بين تأكيد أندريه بروتون بأن الشعر هو من سيُعيدنا إلى «ينابيع الكرامة الإنسانية»، واعتبار المتنبيّ الشعر من «مكارم الأخلاق» (يا مَنْ تُعَيِّرني بأني شاعرٌ/ عَيَّرتني بمكارم الأخلاقِ)، مساحةٌ كافيةٌ لطرح السؤال عن قيمة الشعر.

بين «الكرامة» و«المكرمة»، في المعنى الأصفى للكلمتين، نتساءل إذا كانت قيمة الشعر تتغيّر بين زمن وآخر. أو بالأحرى: هل قيمة الشعر في ذاته أم في زمنه؟ هل اختلاف دوره بين عصر وآخر يُغيّر من قيمته، بل هل يمكن أصلاً أن يكون للشعر دور فعلي غير دوره التخيليّ الأزليّ؟ بريشت رأى في الشعر سلاحاً يمكن استخدامه لمواجهة النازية، وفرويد استعمله كقرينة نفسية. أبو تمام والبحرّي نظرا إليه كقيمة فنية بحتة، وأبو نّواس استعمله كأداة نقدية. بشار بن برد جعله تحدياً للنص المقدّس (سورة الحشر)، والمعرّي تحدياً لصاحب النص المقدّس. امرؤ القيس رضعه كندي، والأعشى شربه ككأس. أبو فراس استعمله كنافذة في السجن (الروميات)، وسان جون بيرس كمتفاح. أدونيس صيّره وعاء للمعرفة، وشوقي أبي شقرا ملعباً للغة.

محمود درويش استعمله كألة موسيقية، ومحمد الماغوط كمشروط. بول شاولول رآه كحقل تجارب، ووديع سعادة كحقل أفيون. سعيد عقل كفيزياء، أنسي الحاج ككيمياء. أمجد ناصر كبدادة أنطولوجية، وشوقي عبد الأمير كرقعة شطرنج.

عباس بيضون كبيولوجيا، وعبد القادر الجنابي كنظرية، العلاج كطريق للجسد، وابن عربي كطريق للروح. طاغور كابن للريف، وبودلير كابن للمدينة. البيوت كمرثية، والخسنة كندب. سركون بولص كانعكاس ثقافي، والسيّاب كانعكاس حسّي. نازك الملائكة كمزائق فنية، وخزعل الماجدي كمزائق ميثولوجية.

سعدى يوسف كأناة، وسميح القاسم كتهوّر. سليم بركات كنفوّة، وألفرد دي موسيه كوهن. صلاح جاهين كحكمة، وطلال حيدر كلمسة.

لتبرير شعبية محمد الماغوط، وهو شاعر قصيدة النثر، قائلين بأن السبب يكمن في «سهولة» هذا الشعر! طيب. ولكنّ شعر فؤاد رفقة سهل أيضاً. والواقع أنّ «خبث» مثل تلك الادعاءات نستطيع معاينته من خلال ملاحظة شبه متكرّرة، أسجّلها على الشكل الآتي: لا يستخدم أصحاب تلك النظريات كلمة «قارئ» - في معرض الغمز - بل كلمة «جمهور»! في محاولة لتسطيح تجربة عقيل علي وجان دمو كنسجّع، ولبلند الحيدري كمنفى. أحمد شوقي كجزالة، والأخطل الصغير كعذوبة. محمود حسن إسماعيل كريحة، وأمّين نخلة كمجربة. فهد العسكر كملجأ للهرب، وعرار كسطح للنوم. بدوي الجبل كموقف إنساني، والقروي كموقف قومي.

محمد عمران كرحلة، وفايز خضور كجولة. جوزيف نجيم كسيرير، ونزيرة أبو عفش كمحراب. الياس أبو شبكة كمفدّة، وعلي محمود طه كقم. عروة بن الورد والشنفرى كسخط، ولبيد كمصالحة. نزار قبّاني كسيرير، ودعد حداد كقبر. إدغار آلان بو كقوس قزح، ورامبو كقوس نصر... ونستطيع الاستطراد أكثر لإظهار أنّ النظرة المختلفة إلى الشعر والفهم المختلف للشعر و«الاستعمال» المختلف للشعر، كلّ ذلك لم يُغيّر شيئاً من ماهيّته وملمسه، حين يكون شعراً حقيقياً، سواء كُتب في الكهف أو في قاعة مُكيّفة. فلقد ظلّ الشعر في جوهره واحداً، وما اختلف فيه أنه لمع في حقب أكثر من أخرى.

ولكن ماذا عن جمهور الشعر؟ هل يصحّ الكلام السابق عليه؟ هل فعلاً هو خارج جوهر الشعر؟ هل هو مجرد لمعان؟ اليوم يرى البعض (الشعراء تحديداً) أنّ بقا الشعر بلا جمهور يصقل جوهر الشعر. يجعل هذا الجوهر أكثر صفاءً. لكن هذا الرأي كان يمكن أخذه بنية حسنة لو لم يصدر عن شعراء لا جمهور لهم. وفي الحقيقة لا أرى أنّ الشعر بفقدان الجمهور يصبح أكثر أصالة، أو يغدو من مدّان أنفاس، والسبب أنّ وجود جمهور حقيقي أمر ضروري لتجربة الشاعر. ناهيك بأن كبار الشعراء – وحتى اليوم – هم من الشعراء الذين لم يعدموا جمهوراً ينصت إليهم ويشترى دواوينهم ويحضر أمسياتهم. وليس أبشع من ذلك السبب الواهي الذي يُقدّمه البعض



يكتبها

شوقي أبي شقرا

الكل يحكون وسعيد عقل هكذا حكى

يستطيعون أن يلغوا الرمال والكثبان من ذواتهم، من أعمالهم. وهكذا يُنشئون عالماً من الأخضر والوروق واللّذة. ولا يكونون في الحيرة المضنية وحيث يكونون، أنّ حدث العكس، تحت الفراغ، ويكونون، في مادن الثقافة، ودون ربيع الموهبة، ودون الوزن والأوزان، كأنهم بطولا أن يستحقّوا النعمة، وأنّ يكشفوا عمّا في صدورهم من النهم ليكون الجديد هو الأساس وهو ما يفتّشون عن عموده الذهبي وعن قافيته الحرّة والمزدانة بأضواء النقاء والزينة المطلقة وفي هرج ومرج بديعّين.

سعيد عقل إن حكى

وأمامي، من السنة الغارقة في بحر الشمس وبحر الغياب، كتاب من صنع الشاعر هنري زغيّب عنوانه «سعيد عقل إن حكى»، في «سلسلة الذاكرة اللبنانية»، من منشورات الجامعة الأميركية للعلوم والتكنولوجيا - دائرة المنشورات الجامعية 2010، في 159 صفحة من القطع الوسط.

في هذا الكتاب عن الشاعر سعيد عقل المولود سنة 1908، والذي أطال الله عمره إلى سنين وسنين، أوصاف وخصائص من المهد، مهد النشوء ومهد الارتقاء ومهد الشعر اللبناني، إلى اللحظات والمواقع التالية لتلك، والتي، من سعيد عقل الشاعر العمودي وهو العمود في القنطرة المثلى وذات العقود، والعمود الآخر في بعلبك الشعر والنثر في لبنان، ومن ثم في أي صقع وأي بلد، هذا الشاعر موضوع بحسب نهجه وكتابته وتأليفه، على نحو عقلاني وكثيف المعرفة، ومن أثنائه وسطوره، ندرك كم الشاعر عقل جيد جداً، إن شئنا أن نكون

القارئ الذي يطلق الرأي أو يرمي الحكم.

وسعيد عقل كأنه، في هذا الكتاب من هنري زغيّب، هو من ساهم أيضاً، عبر العمر الطويل الذي شاءه القدير سبحانه، أن يتدخّل في شتّى المقاطع وأن يبوّح بما يكاد يكون معروفاً لدى الخاصة، وما ليس كذلك لدى الكأفة. وهكذا ندري عن الشاعر ألوّاناً من حياته، منذ الصغر إلى مساحات الانطلاقة. وندري أيضاً كيف كان العصر الأدبي، من ذلك الوقت الباكر إلى ما بعد، من تلك الخوالي من النهارات والليالي، وكيف أن عقل، صاحب «قدموس» و«ندلى» وسواهما كان طوال الكتابة، في صدارة الاحتفال به وبلونه الذي أتى به وكانت الإضافة إلى تراثنا الشعري وإلى تاريخنا الأدبي جملة.

وسعيد عقل، في مجالنا وفي أدبنا وموقفنا العربي والأشمل،

بعث بالرسالة الشعرية، بالعنفوان الذي لديه وبالكلمة ذات البهاء دائماً، حريصاً معها على الصقل وعلى تبيان الجمال وعلى أن يكون في ما نشر ذلك الرسول، ذلك الذي يعثر في تاريخنا اللبناني منذ القدم، على حضارة تامّة الصفات، من منطلقها إلى مجاريها في الكيان، في الجذور.

وهنري زغيّب تلقّى من الشاعر عقل، كل النصيب، كل الكمال، كل الهدية، ووضع مجمل العمل في هذا الكتاب الوثيقة، إذ يقول الحقيقة من صاحبها والمعلومة الناصعة والكلمة الحيّة من قبل الذي هو الموضوع، من قبل الشاعر الذي رافق معاصرين وأدرك من أدرك من الشعراء والأدباء.

ومرّت عليه وعلى عصره أحوال من الشأن البالغ الأهمية، إلى الشأن الأدنى وذو العلامة وذو الفروقات الناعمة والجليلة. وأقّدم إلى القارئ عناوين الفصول منذ المقدّمة إلى آخر العنقود: خمسون ساعة معه (عبر التلفزيون)، كان حلمي أن أكون مهندساً وبدأت حياتي أستاذاً للرياضيات، من بيت الضابط إلى قوس المحكمة، «بنت يفتاح» أول مأساة يعرفها الشرق في تاريخه، سهرات شارل قرم تنتهي مشياً إلى الجامعة الأميركية، «قدموس» بخمسين ليلة ونفاد الطبعة الأولى في الأسبوع الأول، «ندلى» أول ديوان في الشرق مخصّص للغزل و«أكثر قصائدني في الغزل مكتوبة من دون امرأة»، خطاب

في طرابلس يطيح صورة بشارة الخوري وخمسة أسطر تحسم موقف فؤاد شهاب، الحرف للغة يتغيّر كالثوب للجسد، قصيدته عروس المهرجانات الأدبية ومصر عقدت له الصدارة مرّتين، هذا هو لبنان كما قاله عظماء مؤرّخي التاريخ، ذات يوم عاصي ومنصور الرحباني، حبسه المطر داخل فندق في طهران فترجم رباعيات الخيام إلى اللبنانية. سعيد عقل في الأوديسيه، صدرت أجزاء مختارة منها حلقات في مجلة «الوسط» (لندن) من العدد 58 (8 آذار 1993) إلى العدد 67 (10 أيار 1993)، وهنا في هذا الكتاب نصّها الكامل.

ونخلص من هذه الزاوية في مسار سعيد عقل إلى أنه ذلك الكلاسيكي. وهو كذلك من كونه يطفو ويطفو على هدى القافية وعلى أنه يسلك سلوك البيت الشعري وعنده الميزان الوحيد وهو الأصول العمودية كما وضعها الخليل. ولنا من وجوده بيننا وأنه في العمر الهيّ، أمثولة الشاعر الذي أخذ الكلمة، فصيحة ومحكية، وغرسها في القالب اللائق والمصقول، وإنما الصقل، عنده، كل شيء وكل اللعبة.

حوار

وديع سعادة: الناشر العربي تاجر والشعر تجارة فاشلة

حوار: هشام بن الشاوي



وديع سعادة، رسم: عبدالله أحمد.

لا يحتاج شاعر مثل وديع سعادة (مواليد شيطين شمالي لبنان 1948) صاحب التجربة الشعرية الاستثنائية الذي ارتبط اسمه بقصيدة النثر، أن تقدّمه إلى القراء. في هذا الحوار القصير والعميق نسأل صاحب «ليس للمساء أخوة» عن تجربة المنفى الاختياري (هاجر إلى أستراليا أواخر العام 1988) وقصيدة النثر وأشياء أخرى.

منذ صدور «تركيب آخر لحياة وديع سعادة» عام 2006، لم يصدر لك أي عمل آخر. لماذا؟

- أنا الآن في فترة صمت وتأمل. أعتقد أن على الكاتب أن يخصّص وقتاً للصمت والتأمل أكثر من الوقت الذي يخصصه للكتابة.

ما الذي دفعك إلى نشر ديوانك الأخير إلكترونياً، ومن قبل، ورّعت ديوانك الأول «ليس للمساء أخوة» بخط اليد؟ أهو احتفاء شخصي مبكر بالنشر الرقمي؟ كيف تبدو لك علاقة الناشر العربي عموماً بالشعر؟ وكيف ترى مستقبل الكتاب الورقي في ظل منافسة الكتاب الإلكتروني؟

- الناشر العربي تاجر وهذا حقّه، والشعر تجارة فاشلة. ثم إن النشر الإلكتروني يصل إلى أكبر عدد من القراء ومجاناً. هذان السببان دفعاني إلى نشر كتابي الأخير إلكترونياً، وقبل ذلك إلى طباعة عدد من كتبي على نفقتي الخاصة وتوزيعها على الأصدقاء فقط. أما بالنسبة إلى مستقبل الكتاب الورقي، في ظلّ منافسة الكتاب الإلكتروني، فالواضح أن عدد قراء الأدب على انخفاض يوماً بعد يوم بالنسبة إلى الكتّابين معاً.

ماذا يعني أن تكون شاعراً في زمن الخراب؟ هل ما زلت تعتقد بأن «البشرية لن ينقصها أي شيء إذا توقّف كاتب عن الكتابة»؟

- الخراب يعمّ العالم، والشعر بالتأكيد لن يُنقذه من هذا الخراب. لا جدوى في أن يعتقد الكاتب أنه يكتب كي يُنقذ البشرية، فهو لا يستطيع أن يُنقذ حتى نفسه.

هل تعتبر أستراليا - هذا المنفى الاختياري- وطناً بديلاً؟ وهل تؤيّد تقسيم الشعر إلى أدب مهجر أو منفى أو اغتراب

أو حتى أدب إقامة؟ أم أنك ضدّ هذه التصنيفات السياسية - الجغرافية التعسّفية؟

- أعتقد أن الشاعر يبقى في منفى، سواء كان في الوطن أو في المهجر. أما التصنيفات بين أدب مهجر وأدب إقامة وغير ذلك فهي شغل نقّاد وليست شغل أدباء.

ما تقييمك للاحتفاء بتجربتك الشعرية في «ملتقى قصيدة النثر العربية» مؤخراً بالقاهرة؟ وهل ترى بأن القاهرة ما زالت مركز إشعاع ثقافي عربي، أو قادرة على استعادة مكانتها الريادية؟

- اعتبر الاحتفاء بتجربتي الشعرية احتفاء بالشعر الحديث عموماً أكثر مما هو احتفاء بتجربة شعرية فردية، وأنا أشكر القُيّمين على «ملتقى قصيدة النثر العربية» في القاهرة على الاحتفاء بهذا الشعر عبّري وعبرّ الشعراء الآخرين. وأحب أن أشير إلى أن في مصر ريادة ثقافية كما في بلدان عربية أخرى وتجارب شعرية نيرة، لكن ما ألمني تلك المعارك الصغيرة بين الشعراء المصريين.

كيف ترى واقع الشعر العربي؟ ولماذا ما زالت قصيدة النثر تُعامل كلقيط أو بتعبير أكثر تهدياً كابن غير شرعي للشعرية العربية؟

- الشعر العربي مثل أي شعر في أي بلد آخر، فيه مستويات مختلفة. أما الجدل العربي حول قصيدة النثر فهو جدل عقيم ولا يدلّ إلا على تخلف.

ما تعليقك على استغلال بعض الشعراء الميسيرين على

الصحف والمجلات، تلك المنابر لتكريس تجاربهم، في حين يتم تهميش أسماء مهمّة، فقط لأنها بعيدة عن الأضواء ولا تجيد سرقتها؟

- على هؤلاء أن يعرفوا أن لا أحد يستطيع إلغاء أحد أو تكريس أحد حتى نفسه بهذا الأسلوب. الشاعر السيء يبقى شاعراً سيئاً ولو كان في قلب الأضواء والشاعر الجيّد يفرض نفسه ولو كان منعزلاً في آخر الأرض.

شعراء كثيرون اتّجهوا إلى الرواية، ألم تحاول كتابتها؟ وهل نحن في زمن الرواية حقّاً، كما يقال؟

- لم أحاول كتابة رواية، وأعتقد أنني لا أجيدها. أما السؤال عمّا إذا كان هذا العصر هو عصر الرواية، فأعتقد أن الناس في كل العصور كانوا يحبّون الحكايا أكثر مما يحبّون الشعر.

أيّهما الأكثر شعرية لدى وديع سعادة: كتابة قصيدة أم تفنّد خضرة الحديقة الخلفية، وأنت الذي لم يغادر - ربّما - قريته الوديعية؟ هل يمكن اعتبار هذا النزوع الأخضر (الاهتمام بالزراعة والنباتات) نكوصاً؟ وأعتذر سلفاً إن حرّكت بحيرة الشجن في أعماقك، وأنت الشاعر الشفيف الناظر «صوب حياته مثل حريق شبّ فجأة في نزهة».

- أعتقد أن تفنّد خضرة الحديقة الخلفية هو فعلٌ شعري فيما كتابة الشعر هي مجرد كتابة. الاهتمام بالزراعة والنباتات ليس نكوصاً. قد تكون الكتابة نكوصاً، أما الاهتمام بالزراعة والنباتات فهو فعل حياة.

ثمة احتفاء كبير في شعرك بالتفاصيل اليومية، وبشاعرية مدهشة... في حين تختفي المرأة والغزل في نصوصك. لماذا؟

- الغزل في الشعر العربي استُهلك حتى الإسفاف، وبات الحب يتحدّ منجى واحداً حب المرأة فقط، أو فلنقل الحب الجنسي. في شعري حبٌ كثيرٌ، ولكن للإنسانية كلّها.

ما تعليقك على التصريحات الأخيرة لأدونيس، لا سيما في ما يتعلّق بتقييم تجارب درويش والبيّاتي والسيّاب؟

- أدونيس حرّ في مواقفه، لكني كقارئ خرجت بانطباع من تصريحاته هذه، وكأنه يريد أن يقول: «لا أحد غيّر».

قصيدة

رباعية الضوء البعيد

سعدي يوسف



سعدي يوسف، رسم: صايل الكفيري.

يلسُخُ عينيّ البُسرَى. أغادرُ قُرْشَتِي، وأطلُّ بين ستارَتَيْن.
الضوءُ عَمَّارٌ، وتلك الدوحةُ الجرداءُ تُنْسُجُ مَنَقَداً.
أحسستُ

أنّ زجاجَ نافذتي المُضَاعَفَ صارَ فُضَيّاً، وأني في المَدار.

(4)

يا مرحباً!
يا مرحباً بك، أيها الضوء البعيد، شقيقُ روحي!

مرحباً!
والآنّ أتُبْعَكَ...

السبيلُ إليك أنتُ.
النورُ يجعلُنِي خفيفاً، طائراً
والنورُ يجعلُنِي شفيفاً.

.....

.....

.....
لحظةً، وأكونُ خارجَ بُرجِي الحَجَريّ.

.....
سوف أكونُ أنتُ!

(1)

ضوءٌ بعيدٌ بين أغصانٍ مُعَرَّاةٍ... أرى من فُرْجَةٍ في
منتهى الصُّغَرِ

انثنتُ وسطَ الستارةِ، لَمُخِ ذاك الضوء. كان الليلُ يَنْتَصِفُ.
الحديقةُ تختفي. أشباحُها الأغصانُ عاريةٌ. أُحِسُّ على ذراعي
لَسَعَةً.

أَتَكُونُ من بردٍ، أم الأشباحُ وهي تَنُوسُ ثُرُعَيْنِي؟ أم الضوءُ
البعيدُ؟

(2)

مُحَدِّداً في عَتمَةِ الزمن. انتهتُ... أَكأنّ ذاك الضوءُ يأتي
من زمانٍ

سالفٍ؟ من نقطةٍ فُقِئتُ على إحدى المَجرّاتِ؟ الحديقةُ
لا ضياءَ بها. وفي البُعدِ البحيرةُ لاءَمَتْ أمواهاً في البردِ
والتَمُثُّ.

أصيادون؟ هل ذئبٌ يَقْضِضُ عُصْلَةً؟ أم أنني أتوهّمُ
الأشياءُ؟

(3)

لكنّ هذا الضوءُ يأتي. بل أكادُ الآنّ المُسَهة. يكادُ الضوءُ

حفيدة أحمد سوسة تردّ على الواصل

جاءنا من سارة الصراف، حفيدة المؤرّخ العراقي الراحل أحمد سوسة، الرّد الآتي:

أودّ الإشارة إلى أن معلومة وردت في مقال لأحمد الواصل بعنوان «شعراؤنا العرب اليهود» (الغاوون، عدد أيّار 2008) تفتقر إلى الكثير من الدقّة، وقد جاءت كما يلي: «... وصولاً إلى ثورة تموز 1958 التي أجبرتهم عام 1963 على توقيع وثائق التحوّل إلى الإسلام بالإكراه، فصار، على سبيل المثال، المؤرّخ والمهندس الزراعي نسييم سوسة: أحمد سوسة!».
فالحقيقة أن لدى أحمد سوسة كتاباً صدر في العام 1936 (بعد إعلان إسلامه في الأزهر) اسمه «في طريقي إلى الإسلام» وهو ملخّص لدراسة مقارنة بين الأديان يشرح فيه أسباب تحوّله إلى الإسلام، أي قبل سنة 1963 يعقود! لذا أتمنّى من الكاتب توخّي الدقّة في معلوماته.

سارة الصراف



السنة الثالثة

بحث

النبي والشعر الإيروتيكي

جمال جمعة

ثم على هؤلاء، فأقبل كعب حتى دخل المسجد، فتخطى حتى جلس إلى رسول الله، فقال: «يا رسول الله، الأمان!» ثم أنشده قصيدته الشهيرة، والتي سيهمّنا منها، هنا، مطلعها الإيروتيكي:

بانثُ سُعاد فقلبي اليومُ مُثبُولُ
مُتَيِّمٌ إثرَها، لمْ يُقدْ، مَكبُولُ

(البين: الفراق، وسعاد، اسم امرأة، ومتبول: هالك، من الثُّبَل، وهو الهلاك وطلب الثأر، والمتيمِّم: المُستعَبِّدُ المُذَلَّلُ أو الذاهب العقل من العشق، مكبول: مُقَيَّدُ) وما سُعادُ عَدَاةُ البَيْنِ إذ رَحَلوا إلا أَغْنَى غُضِيضُ الطَّرْفِ مَكحُولُ (الأغْنُ: الصبي الصغير الذي في صوته غُنَّةٌ، والغُنَّةُ: الصوت الذي يخرج من الخياشيم، غضيض الطرف: فاطر الجفن) هَيِّفاءُ مُقْبِلَةٌ، عَجَزاءُ مُدْبِرَةٌ

لا يُشْتَكى قِصْرُ منها، ولا طُولُ (الهيفاء: الضامرة البطن والخصر، العجَزاء: العظيمة العجيزة، وهي الردف) تجلو عَوارضُ ذي ظَلَمٍ إذا ابتسَمَتْ كأنَّه مُنْهَلٌ بِالزَّاحِ مَعْلُولُ (تجلو: تنصل، العوارض: الأسنان، و«ذي ظلم»: هو الفم، والظَلَم: ماء الأسنان وبريقها، منهل: اسم مفعول من «عله» إذا سقاه عللاً) إذا سقاه نهلاً، معلول: اسم مفعول من «عله» إذا سقاه عللاً) شُجِّتْ بذِي شَيْعٍ من ماءٍ مَخْنِيَةٍ صافي بأبطَحِ أضْحى وهو مَشْمُولُ (شجَّت: مُرِجتُ، ذو شيع: الماء البارد، الشيع: البرَد، المحنية: منتهى الوادي، الأبطح: الموضع السهل، مشمول: هَبَّت عليه رياح الشمال الباردة)

تنفّي الرياحِ القَدَيِ عنه وأَفْرطُهُ من صَوْبِ غاديةٍ يَبِضُّ يَعالِبُ (تنفي: تزيل، القذى: ما يقع في الماء من تبن أو عود أو غيره، وأفْرطه: سبق إليه وملاه، الصوب: المطر، الغادية: السحابة التي تمطر بالغدو، اليعاليل: الجباب الذي يعلو وجه الماء، وهو رغوة الماء) فيا لها خُلَّةٌ لو أَنَّها صَدَقَتْ بوعِدها لو أن النُضجَ مقبُولُ إلى بقِيَةِ القصيدة...

ميّز الإسلام بين الغزل والرَّقْث، فالتغزَّلُ الإيروتيكي بجمال المرأة ووصف محاسن جسدها يختلف كثيراً عن الرَّقْث، الذي هو الفحش في ذكر النساء بحضورهن، أي خلط الحديث الجنسي بالبداءة، والرَّقْث غير مقبول اجتماعياً حتى في أعراف الدول الغربية حيث يعتبره بعضها بمثابة تحرّش جنسيّ غير مباشر وتُعاقب عليه قوانينها بالغرامة أو الحبس. لكن حتى هذا الرّفْث جائز قوله شرعاً في عِرف الإسلام، حسب فتيا جبر الإسلام ابن عباس، ولو كان ذلك في الحَرَمِ المكيّ، شريطة عدم وجود النساء هناك.

يروى ابن الأثير المحدث في كتابه «النهاية في غريب الأثر» أنّ حُصَيْنَ بن قيس سأل ابن عباس يوماً، وكان مُخْرِماً: «هل الشَّعْرُ من رفث القول؟»، فأُنشِد ابن عباس: وَهُنَّ يَمْشِينَ بنا هَميسًا إنْ تَصَدَّقِ الطَّيْرُ نَبِكَ لَميسًا فقال له صاحبه حصين: «أرَفَثُ وأنتُ مُخْرِمٌ!؟»، فقال له: «إنّ الرَقْث ما قيل عند النساء»، ثمّ أحرمَ للصلاة.

إيروتيكيات شاعر الرسول حسان بن ثابت

أنشد حسان بن ثابت وهو يذكر الحرث بن هشام بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم وهزيمته يوم بدر قصيدة فيها مسحة إيروتيكية:

«تَبَكَّلَتْ فُؤادَكَ في المِناجِ حَرِيدَةٌ

تَسقي الضَّجيجَ ببارِدِ بَسامِ كالْمِسْكِ تَخْلَطُهُ بِماءِ سَحَابِيَةٍ

أو عاتقِ كَدَمِ الدَّبِيجِ مُدامِ تُفْجِعُ الحَقِيقِيَّةُ بُوْضَها مُتَنَضِّدٌ بَلْها، غَيْرُ وشيكةِ الأقسامِ

يُنْبِثُ على قَطَنِ أَجَمٍ كأنَّهُ

فُتْلاً، إذا قَعَدَتْ، مَدَاكُ رُخامِ

وتَكَادُ تَكْسُلُ أنْ تَجيءَ فِرَاشِها

في لَينِ خَزَعِيَةٍ، وَحُشِنَ قَوامِ

أَمَّا النَهارُ، فَمَما أَفْئَرُ دَكرُها

والليلُ تُؤرَعُني بها أحلامي».

كان حسان بن ثابت جباناً سيفه لسانه وميدانه كلماته، يطاعن في منامه ويفخر ببطولاته التي اجترحها في أوهامه، أمّا حين

العدد 35 - السبت 1 كانون الثاني 2011

يجدُ الجدّ فله في القعود ألف مخرج، وعند الهروب مئة باب.
وكان الجميع على علم بصفته هذه، يَمَنَ فيهم الرسول، ويروي الأصفهانيّ أَنَّهُ أنشدَ النبيّ شعراً في شجاعته فضحك منه.
قال الزبير إنّه سمع أنّ «حسان بن ثابت أنشدَ رسول الله:

وقد أراني أمامَ الحَيِّ مُنتَطَقاً

بصارمٍ مثل لونِ الملح، قطعاً

تحفِرُ عَنّي، نجادُ السيفِ، سابغةً

فضفاضةً مثل لونِ الثَّهْيِ بالقاعِ

في فتيةٍ كسيوفِ الهند، أوجُهمُهمُ

نحو الصَّريخِ إذا ما ثُوبَ الدَّاعي

قال: فضحك رسولُ الله، صَلَّى الله عليه وسلّم؛ فظنَّ حسانُ أَنَّهُ ضحك من صفته نفسه مع جُنَبه» (معاهد التنصيص في شواهد التلخيص، عبد الرحيم بن أحمد العباسي).

أمّا ابن الأثير المؤرِّخ فيقول بالحرف الواحد: «كان حسان من أجبن الناس، حتى أنّ النبيّ، صَلَّى الله عليه وسلّم، جعله مع النساء في الأطام يوم الخندق» (والأطم: هو الحصن المبنّي من الحجارة)، ولهذه حكاية يرويها:

«كانت صفية بنت عبد المطلب في فارع، حصن حسان بن ثابت، وكان حسان بن ثابت مع النساء والصبيان، حيث خندق النبيّ (ص). قالت صفية: فَمَرَّ بنا رجلٌ من اليهود، فجعل يطيف بالحصن، فقالت له صفية: «إن هذا اليهوديّ يطيف بالحصن كما ترى، ولا آمنه أن يدلّ على عورتنا مَن وراءنا من اليهود، وقد شُغِلَ عَنّا رسول الله وأصحابه، فانزِلْ إليه فاقتله»، فقال حسان: «يغفر الله لك يا بنت عبد المطلب، لقد عرفت ما أنا بصاحب هذا». قالت صفية: فلمّا قال ذلك أخذتُ عموداً، ونزلتُ من الحصن إليه، فضربتُه بالعمود حتى قتله، ثم رجعتُ إلى الحصن، فقلت: «يا حسان، إنزِلْ فأسلبه»، فقال: «ما لي بسلبه من حاجةٍ يا بنت عبد المطلب»...» (أسد الغابة في معرفة الصحابة).

وتبعاً لذلك لم يشهد حسان أيّ موقعة للمسلمين، باستثناء يوم الخندق، حيث خاض معركةً طريفةً يقضيها علينا ابن الزبير ويقول: «كان معنا حسان بن ثابت ضارباً وتَدّاً يوم الخندق، فإذا حملَ أصحابُ رسول الله على المشركين حملَ هو على الودت فضربه بالسيف؛ وإذا أقبل المشركون انحازَ عن الودت حتى كأنه يقاتل قِرْناً (مُناجِراً)، يتشبّه بهم كأنه يُري أَنه مجاهدٌ حين جَيَنَ» (الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني).

ومع كل هذا فقد كان حسان بن ثابت يُكنى «أبو الحُسام» لمناضلته عن رسول الله ولتقطيعه أعراض المُشركين (أسد الغابة...).

الدلالة الإيروتيكية للحسام

يرتبط الحسام (السيف) ثقافيّاً بالرجولة، خصوصاً وأنّ شكله يقتنر برمز القضيّب (Phallic) عند الانتصاب أو الفحولة، وفي اللاتينية تُطلق كلمة «Gladius» على عضو الرجل والسيف، كما تفيد مفردة «Gladiators» معنى المِجالد (المصارع)، الطاعن بالسيف وجالد عميرة. وما زال الرجال في اليمن يتباهون بتعليقهم السيوف الصغيرة في منتصف أحزمتهم لتبدو وكأنّها أعضاء جنسيّة منتصبّة. كما حفل الشعر العربيّ بمثل هذه المقارنات كقول النابغة الذبيانيّ واصفاً عملية إدخال الدُكر في فِرْج المرأة بالطعان: «وإذا طعنت، طعنت في مُستَهْدِي رابي المجسِّة، بالعبير مُقَرَمِدٍ».

ومتلما اقترنَ الدُكر بالسيف، اقترنَ فِرْجُ المرأة بالغُمد، ومنه قول أبي ذؤيب في امرأةٍ أرادت أن يُخالها خليلان: «تريدين كيما تجمعيّني وخالداً

وهل يُجمع السيفان، ويحك، في غِمْدٍ؟»

والحسام أو السيف رمز قضيبيّ مشترك في جميع ثقافات الشعوب تقريباً، فمسرّحات شكسبير مثلاً حافلة بالتوريات والرموز التي تقرن السيف والخنجر بالفحولة أو الرجولة. وهناك من الباحثين مَن يرى في خيار قتل عُطيل لزوجته ديزدمونة خنقاً باستعمال يذبه بدلاً من استعمال السيف أو الخنجر كما هو معتاد، كنايةً عن العجز الجنسيّ أو العتّة التي أصابت عُطيل، فالصعوبة التي يلاقيها عطيل في رفع سكينه لـ«طعن» ديزدمونة توازي عدم قدرته على الانتصاب.

لسان حسان

قال النبيّ لحسان لما طلبه لهجو قريش: «كيف تهجوهم وأنا منهم؟»، فقال حسان: «والله، لأسلُتُك منهم سلّ الشعرة من العجين، فلي يَقُول (لسان) ما أحسب أَنّه لأحد من العرب، وإنّه ليفري (يشقُّ) ما لا تفري الحرية». ثمّ أخرج لسانه كأنه لسان شجاع (أفعى)، بطرفة شامةٍ سوداء، فضربَ به أنفه، ثمّ ضربَ به ذقنه وقال: «لأفريْهمُ فريَ الأديعِ (الجلد المدبوغ)، فُصِّبَ على قريش منه شأبيب شرٌّ»، فقال له الرسول: «هيجهم كَأَنّك تنضحهم بالنلّ»، (نكت الهميان، الصفديّ)، وفي رواية الذهبيّ: «إنّ روحَ القدس لا يزال يؤيِّدك ما فاحصتَ عن الله ورسوله» (تاريخ الإسلام).

كانت المشكلة الأساسية ليست في الهجاء وإنّما في طبيعة المهجو نفسه، فقد كان العلاقات الأسريّة متشابكة بين النبيّ وبين سادة قريش، فأبو سفيان هو ابن عمّ النبيّ وأبو لهب خاله، والنضر بن الحارث ابن خالته، وهكذا فإنّ كلّ تعريض بعرض هؤلاء كان يمسّ بشكل أو بآخر أهل النبيّ نفسه. فبعث به النبيّ إلى أبي بكر، لعلمه بالأنساب، وقال له: «إنّ أبا بكر فإنّه أعلم بأنساب القوم منك»، فمضى إلى أبي بكر ليَقِفَ على أنسابهم فكان أبو بكر يقول له: «كُفّ عن فلانة وفلانة، وادكُرْ فلانة وفلانة»، فجعل حسان يهجوهم. ولمّا بلغ قريشاً شعره اتّهموا أبا بكر قائلين: «إنّ هذا الشَّتَمَ ما غاب عنه ابن أبي قحافة» (الاستيعاب في معرفة الأصحاب، ابن عبد البر).

الهجاء الإيروتيكيّ

يتهمّنا لنا، من خلال وصيّة أبي بكر لحسان بن ثابت وإرشاداته، أنّ التركيز في الهجاء سيكون متمركزاً حول نساء القرشيين، لكن قطعاً لن يكون هذا الهجاء محاورةً فكريّةً مهجّنً ولا دعوةً للبراز بل «تقطيع للأعراس»، على حدّ تعبير ابن الأثير، وما سيمكنا أن نطلق عليه مصطلح «الهجاء الإيروتيكيّ» الذي سيستعرض فيه الشاعر جسد المهجوة، علاقاتها الجنسية، وأنماط الممارسات الجنسية التي تقوم بها. فكانت أولى ضحايا التشهير الجنسيّ هند، زوجة أبي سفيان، سيّد قريش وخصم النبيّ اللدود. أمّا المناسبة فكانت هزيمة المسلمين في معركة أحد. أنشد حسان في هجو هند بنت عتبة بن ربيعة ثلاث قصائد أسقطها ابن هشام معتدراً بأنّه «تركها وأبياتاً أيضاً له على الدال وأبياتاً آخرَ على الدال، لأنّه أقدرََ فيها» (سيرة ابن هشام).

المقطوعة الأولى: قال يهجو أبا سفيان وهند بنت عتبة: «أشِرتَ لكاعِ وكان عاداتُها

لؤمٌ، إذا أشرِثُ، مع الكُفَرِ
أُخرجتِ مُرْقِصَةً إلى أُحدِ
في القومِ مُعْنَقَةٌ على بَكْرِ
بَكْرِ ثَقال، لا حراكَ بهِ
لا عن مُعَاتَبَةٍ ولا زَجَرِ
وعَصاكِ إِسْئُك تَثْقِينِ بهِ
دَقُّ العِجَاجِيَةِ، عاريِ الفُؤُهِ
لَعَنَ الإلهُ وزُوجَها مَعِها
هندُ الهُتودِ، طويلةَ البَظَرِ
قرحتُ عَجيرَتَها ومَشَرَجَها
مِن نَضِها نَمّاً على القُؤْرِ
ظَلْتُ تُداويها رَميلَتَها
بالماءِ تَنضُخُهُ وبالسُّدَرِ
أقبلتِ زائرةً مُبادِرَةً

بأبيكِ وابنكِ يومَ ذي بَدْرِ
وبِعَمَّكِ المسلوبِ بِرَقَّةِ
وأخيك مُتَعَفِّرينِ في الجُفْرِ
وتَسَيّتِ فاحِشَةً أَتَيْتِ بها
يا هندُ، وَيَحَكْ، سُبَّةُ الدَّهْرِ
فَرَجِعتِ صاغرةً بلا رِيزَةٍ
مَمّا ظفرتِ به، ولا وَثَرَ
رَعِمَ الولادُ أَنّها وَلَدَتْ
ولَدّا صَغِيرًا كان من عَهِرٍ».

المقطوعة الثانية: وقال لهند ابنة عتبة بن ربيعة، وكان حفص

بن المغيرة المخزوميّ زَوْجُها: «لَمَن الصَّبِيّ بِجانِبِ البَطَاحِ
في الثَّرِبِ مُلَقًى، غَيرَ ذي مَهْدٍ؟
تَجَلَّتْ بهِ بِيضاءُ آتَسَةٍ
من عَبدِ شمس، صَلَنَتِ الحَدَّ
تسعى إلى الصُّباحِ مُثَوِّلَةً
يا هندُ إِنَّكِ ضَلَبْتِ الحَزَدَ
فإذا تشاءُ دَعَتْ بِمَقْطَرَةٍ
تذكي لها بالوَّةِ الهُندِ
غَلَبَتْ على سَبِّهِ الغُلامُ، وقد
بانَ السَّوادُ لِحالِكٍ جَعَدٍ
أشِرتَ لكاعِ وكان عادَتُها
دَقُّ المُشاشِ بِناجِدٍ جَلَدٍ».

المقطوعة الثالثة: وقال لهند أيضاً:

«لَمَن سَواقِطُ صِبيانِ مُنَبِّدَةٍ
بانثُ تَنَقَّصُ في بَطَاحِ أَجِبادٍ؟
بانثُ تَمَحَّضُ ما كانَتْ قَوايلِها
إلاّ الوُحوشَ، وإلّا جَنَّةَ الواديِ
فيهمُ صَبِيٌّ له أُمُّ لها نَسَبُ
في ذُرّوةٍ من ذُرَى الأُصْبابِ، آيَادِ
تَقولُ وَهَنا وقد جَدَّ المَخاضُ بها:
يا لَبِيتي كُنْتُ أرعى الشَّوْلَ للغاديِ
قد غادروهُ لِحَرِّ الوَجهِ مُنَعَفِراً
وَخالِها وأبوها سيِّداً النَّادي».

ويروي الصفديّ أنّ الرسول لمّا سمع هجاء حسان هذا قال له مستحسنًا: «لقد شَفِيتَ، يا حسان، وأشَفِيتَ».

بحث

أدب الرحلة الخيالية

الخامسة علاوي

أدب الرحلة الخيالية جنس أدبي ما يزال موضع سجل بخصوص جواز (أو عدم جواز) ضمّه إلى أدب الرحلات. هنا قراءة نقدية لهذا الجنس الأدبي.

عرّف محمد التونجي الرحلة الخيالية في «المعجم المفصل في الأدب» بأنها «نوع من القصص الخرافي والأسطوري، كما كتبه الأدباء معتمدين على خيالات مجنّحة وأساليب مشوقة قصدوا من ذلك التسلية وخلق أجواء من بنات خيالهم لإثارة المغامرة وتوسيع الخيال».

وإذا كان التونجي قد وسم هذه الرحلات بنوع من العمومية المطلقة، فإن شعيب حليفي يسمها بنوع من الخصوصية جاعلاً تميزها أبرز ما يكون في تلك الرحلات الباطنية التي يقوم بها المتصوّفة والتي «تتطلّب تجربة معيشة على المستوى الواقعي، وأخرى ذهنية لعالم متخيّل، يجنح إلى صوغ أفكار وتأمّلات معيّنة تتماس مع المقولات والتصورات الصوفية والفلسفية والدينية التي ترسم رحلة النفس في بحثها عن عالم آخر يكون بديلاً عن الواقع وصولاً إلى المطلق واليقين». وقد اتخذت هذه الرحلات أشكالاً حصرها محمد الصالح السليمان في كتابه «الرحلات الخيالية في الشعر العربي الحديث» في صور ثلاث هي: رحلات إلى عالم الجن والمدن المسحورة، رحلات إلى العالم العلوي، رحلات إلى عالم الموت والأخرة. والجامع بين هذه الأشكال جميعها أنها عريقة عراقية الأساطير التي كثيراً ما روت عنها، ذلك أنها كانت «وسيلة الإنسان القديم للوصول إلى عالم الموتى المجهول تارة، وصفحة يستشرف من خلالها الرُحالة آفاق المستقبل وغامض الغيب تارة أخرى، كما تبدو الرحلة الخيالية صورة معكوسة للحياة الاجتماعية». وهذه الرحلات ليست حكرًا على بيئة أو شعب معيّن، بل وُجدت منذ جمهورية أفلاطون إلى ابن الطفيل إلى المحاسبي، إلى ابن العربي والمعرّي... إلخ. بل وما زال الشاعر العربي يتوق إلى هذا النوع من الرحلات، بأشكالها المذكورة آنفاً، رغبة منه، بحسب السليمان، «في تجديد ثوب الشعر العربي الحديث والتواصل مع هج التراث القديم»، وربما كان ذلك إيماناً منه بقول نور ثروب فراي في كتابه «تشرّيح النقد» (ترجمة: محي الدين صبحي): «إنّ الرحلة العجائبية هي الصبغة الوحيدة التي لا تندف»، فأثرها لينتقل من خلالها إلى أماكن وأزمنة غير حقيقية يلمتس فيها الملجأ والخاص

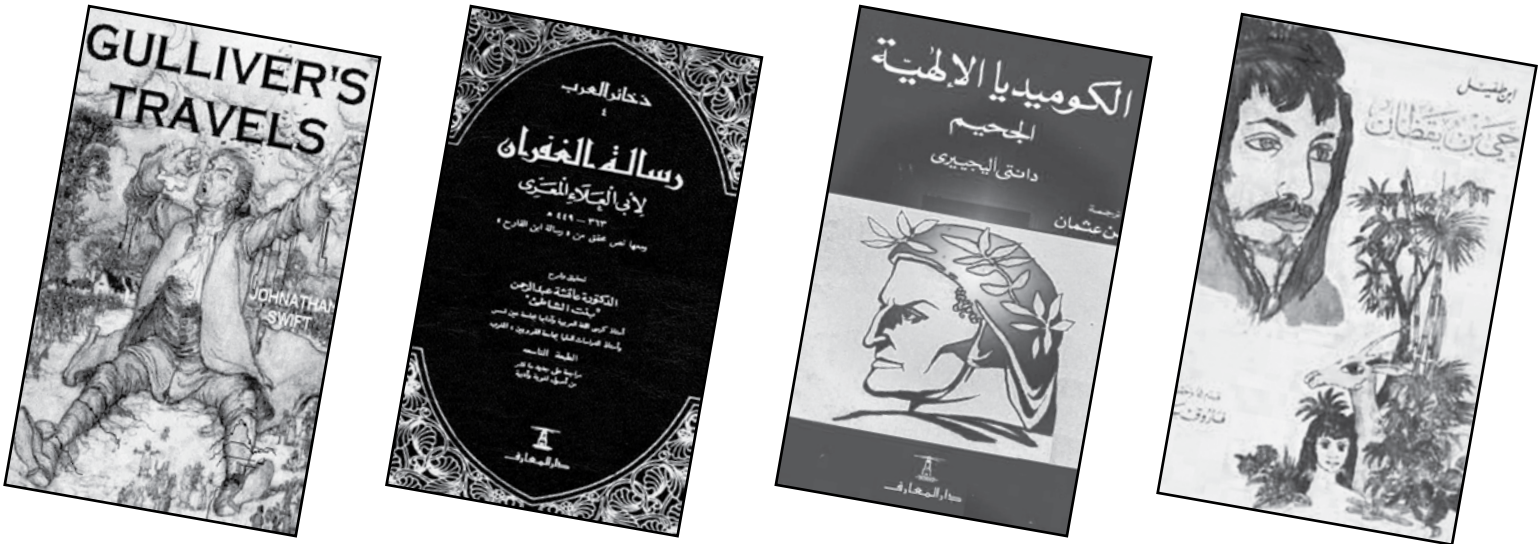
من مخنّ واقعه، وهي بذلك تعدّ مظهرًا من مظهرَي رحلات الهروب، التي هي الأخرى نوع من الرحلات «ظهر في العصر الحديث، قام بها أصحابها بحثًا عن الذات وهروبًا من واقع غير مستحبّ لأنفسهم. ولقد شهدت أوروبا بالذات هذا النوع من الرحلات وذلك مع بدايات التحوّل والتبدّل في القيم والأحوال الاجتماعية والفلسفات الإنسانية، خصوصاً إبان القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين ودماراً للبشرية لم يسبق له مثيل في التاريخ» كما يقول حسين محمد فهميم في كتاب «أدب الرحلات».

وعلى أيّ حال فإن الرحلات الخيالية في الأدب العربي بدت مبنية أساساً على تصوّر الشعبي الأسطوري لأسطورة شيطان الشعر كما ظهر ذلك جلياً في «المقامة الإبليسية» لبديع الزمان الهمذاني، و«رسالة التوابع والزواجع» لابن شهيد (992

- 1035م) والتي كان هدفها احتواء فضايا الأدب في عصره، وعكس الوجه الاجتماعي لبيئة تُعنى بالفن والأدب وإعطاء الوزن العظيم للأدب، كما حملت الرحلة بين طياتها تصوّر بعض الشعراء الأدبي والفكري للجنة والنار («رسالة الغفران» للمعرّي و«ثورة في الجحيم» للزهاوي)، وإن كان هذا التصوّر متأثراً بالثقافة القرآنية والنبوية فهو يحفظ للأدبي خصوصية الرؤية والتصور. وتّجهت بعض الرحلات إلى عالم الموت والبرزخ تحمل إليه أرواحها المتعبة عساها تجد في هذا العالم الرهيب خلاصاً لها. ولعلّ خير ما يُختم به في هذا المقام قول

حسين محمد فهميم «إن الرحلة الخيالية لا تقل أهمية عن الرحلات الفعلية لأن كليتهما تنتهي إلى مقولة إن المعرفة بالذات تتأصل من طريق المعرفة بالآخر، وأن الرحلة أيّاً كانت فهي في نهاية الأمر جزء أصيل من الحياة الإنسانية». وقد زاد أحمد الطاهر مكي نوعاً آخر من الرحلات وهو رحلات القراءة التي يتمّ فيها سفر الإنسان إلى بلاد أخرى، من طريق رحلات قام بها آخرون. فتكون علاقته بهذه البلاد غير مباشرة، وخير مثال على هذا النوع من الرحلات رحلات الشاعر شاتوبريان (1768 - 1848) الذي ظلّ يحلم برحلات قام بها آخرون، ووصف من طريقهم غابات أميركا اللاتينية دون أن يذهب إليها، وذلك في روايته «أتالا».

وبرأيي إن الرحلات المعنيّة في هذا النوع من الأدب هي الواقعية الفعلية المباشرة وما أكثرها، ولا أسلم اليثّة بانضواء الرحلات الخيالية بكل أشكالها المشار إليها سابقاً، ولا حتى



أسفار السندباد ضمن حكايات «ألف ليلة وليلة»، أم أنها أضيفت إليها في ما بعد؟ المُتصَفّح لكتاب «الفهرست» لابن النديم يقف على حقيقة كثيراً ما غابت عن أذهان الكثيرين والتي مفادها أن قصص السندباد كانت مجموعة مستقلة قائمة بذاتها، وهي نسختان كبيرة وصغيرة، والخلف فيه أيضاً مثل الخلف في قأدب الرحلات معني إذ بالرحلات الواقعية التي تمّت فعلاً في إطار المكان - جغرافيته - بوصفه البعد الأساسي والرئيسي في إنتاج مادة ذات طبيعة جغرافية، لأن أساس الرحلات العربية الأولى هو معرفة المسالك والممالك، هذه الرحلات التي كان لها دورها الفعّال في تأسيس المدرسة الكلاسيكية للجغرافيا العربية كما يشير إلى ذلك كراتشكوفسكي في كتابه «تاريخ الأدب الجغرافي العربي»، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فقد رويت هذه الرحلات كل عمل من الأعمال الأدبية السالفة الذكر يمكن ردهً إلى النوع الذي ينضوي تحته، فهذه «رحلات جاليفر» سوفيت قد رُدّها مجدي وهبه في كتاب «معجم مصطلحات الأدب» إلى شكل من أشكال الأدب الأوتوبي حيث أدرجها تحت الشكل الذي يعرض أحداثاً خيالية في دولة خيالية كوسيلة للنقد والهجاء، وإلى النوع نفسه ثرُدَ أيضاً «رحلة إلى إيكاريا»، وكذا رواية «مدينة الشمس».

وعلى كلّ فإن توظيف ملفوظ الرحلة في الأعمال الأدبية لا يعني بالضرورة أنها تنتمي إلى أدب الرُحلات. وإذا افترضنا جدلاً أن كل الأعمال الأدبية السالفة الذكر تندرج تحت مصطلح أدب الرحلات باعتباره من المصطلحات الفضفاضة القادرة على استيعاب أكبر قدر من الكتابات الأدبية كما يدّعون، فلماذا إذاً كل هذه الجهود المبذولة في البحث عن أدبية النص الرُحلي؟ إذا كانت كلّ أو جلّ هذه الأعمال مشهوداً لها بالأدبية على مستوى الشكل أو الصياغة؟ وبالعودة إلى الرحلات الخيالية التي «حاولت استشراف الغيب وساعدت على إرواء ظمأ النفس التوّاقة إلى معرفة شيء عن مصائر البشر بعد الموت» كما يقول محمد الصالح السليمان، فقد أدرجت كلّها تحت مسمّى علم الآخرة «Escathologie» سواء أكانت نثرًا أم شعراً وما أكثر هذا الأخير.

أما رحلات السندباد التي طبّقت شهرتها الآفاق، فارتأيتُ الوقوف عندها بعض الوقت، ذلك أن هذه الرحلات طالما اعتُبرت جزءاً من حكايات «ألف ليلة وليلة»، فهل فعلاً كانت أسفار السندباد ضمن حكايات «ألف ليلة وليلة»، أم أنها أضيفت إليها في ما بعد؟ المُتصَفّح لكتاب «الفهرست» لابن النديم يقف على حقيقة كثيراً ما غابت عن أذهان الكثيرين والتي مفادها أن قصص السندباد كانت مجموعة مستقلة قائمة بذاتها، وهي نسختان كبيرة وصغيرة، يقول ابن النديم: «كتاب سندباد الحكيم وهو نسختان كبيرة وصغيرة والخلف فيه أيضاً مثل الخلف في إطار المكان - جغرافيته - بوصفه البعد الأساسي والرئيسي في إنتاج مادة ذات طبيعة جغرافية، لأن أساس الرحلات العربية الأولى هو معرفة المسالك والممالك، هذه الرحلات التي كان لها دورها الفعّال في تأسيس المدرسة الكلاسيكية للجغرافيا العربية كما يشير إلى ذلك كراتشكوفسكي في كتابه «تاريخ الأدب الجغرافي العربي»، هذا من جهة. ومن جهة أخرى فقد رويت هذه الرحلات كل عمل من الأعمال الأدبية السالفة الذكر يمكن ردهً إلى النوع الذي ينضوي تحته، فهذه «رحلات جاليفر» سوفيت قد رُدّها مجدي وهبه في كتاب «معجم مصطلحات الأدب» إلى شكل من أشكال الأدب الأوتوبي حيث أدرجها تحت الشكل الذي يعرض أحداثاً خيالية في دولة خيالية كوسيلة للنقد والهجاء، وإلى النوع نفسه ثرُدَ أيضاً «رحلة إلى إيكاريا»، وكذا رواية «مدينة الشمس».

ولذلك فإن توظيف ملفوظ الرحلة في الأعمال الأدبية لا يعني بالضرورة أنها تنتمي إلى أدب الرُحلات. وإذا افترضنا جدلاً أن كل الأعمال الأدبية السالفة الذكر تندرج تحت مصطلح أدب الرحلات باعتباره من المصطلحات الفضفاضة القادرة على استيعاب أكبر قدر من الكتابات الأدبية كما يدّعون، فلماذا إذاً كل هذه الجهود المبذولة في البحث عن أدبية النص الرُحلي؟ إذا كانت كلّ أو جلّ هذه الأعمال مشهوداً لها بالأدبية على مستوى الشكل أو الصياغة؟ وبالعودة إلى الرحلات الخيالية التي «حاولت استشراف الغيب وساعدت على إرواء ظمأ النفس التوّاقة إلى معرفة شيء عن مصائر البشر بعد الموت» كما يقول محمد الصالح السليمان، فقد أدرجت كلّها تحت مسمّى علم الآخرة «Escathologie» سواء أكانت نثرًا أم شعراً وما أكثر هذا الأخير.

إلى ذلك سلفاً. أما إذا وُجد ما ينفي ذلك فإن إدخالها تحت هذا المسمّى إنما يكون من قبيل الحشو والإيغال دون مسوّغ. وتجنباً لكل الإشكالات بخصوص مصطلح «أدب الرحلات»، أدعو إلى إعادة النظر في إطلاقه على نوع الأدب المهم بالرحلات العربية ذات المحدّدات المكانية والزمانية، مقترحةً إطلاق مصطلح «الأدب الجغرافي» كبديل للمصطلح الأول، هذا الأخير الذي لا يدع المجال مفتوحاً أمام «رحلات جاليفر» أو «رحلات كروزو»، أو حتى الرحلات الخيالية بأشكالها المتعدّدة.

وهكذا «تبقى رحلات السندباد لتعلن ارتباطها الوثيق بالأدب الجغرافي أوثق مما كان يُظنّ من قبل» (كراتشكوفسكي). وبهذا الاقتراح الذي أجده صميماً مستوعباً لنوع الأدب الذي أنتجته الرحلات الواقعية، وفي الآن نفسه محققاً لفائدة عظيمة؛ إذ بدلاً من صرف الوقت بحثاً عن المواضيع التي تندرج تحت هذا المسمّى كما فعل ذلك مع «أدب الرحلات» لتوسيع دائرة هذا النوع من الأدب، نُوجّه جلّ اهتماماتنا بهذه الرحلات التي كان لها دورها في بناء صرح الحضارة العربية الإسلامية حيث «اتخذت الرحلات طابعاً جمّ الحيوية والنشاط منذ القرون الأولى للخلافة» والتي تعتبر أيضاً، كما يشير إلى ذلك كراتشكوفسكي، المصدر الأساسي والموتوق به في دراسة ماضي العالم الإسلامي، بالإضافة إلى ما تمدّنا به من معلومات من الدرجة الأولى عن جميع البلاد التي بلغها العرب أو التي تجمّعت لديهم معلومات عنها وبالصورة المتنوّعة نفسها التي وصفوا بها بلاد الإسلام. وليس هذا فحسب بل يحدث أن تكون المادة الجغرافية المستوحاة من الرحلات المصدّر الوحيد أو الأهم لتاريخ حقبة معيّنة لقطر ما، وقد مثل كراتشكوفسكي لذلك بتاريخ إيران في العهد الساساني، حيث أن المادة الأساسية قد حفظها العرب في مؤلفاتهم.

وما يزيد في تمسّكي أكثر بإطلاق مصطلح «الأدب الجغرافي» على أدب الرحلات، أنّه يغلب على الأدب الجغرافي العربي منهجٌ الجغرافيا الوصفية الذي يرتبط بدوره ارتباطاً وثيقاً بقصص الرحلات ويصبغ عليه طابعه المتميّز ويُعطيه شكله الخاص به مما يصعب إيجاد مثل له في آداب الأمم الأخرى كما يشير كراتشكوفسكي، ويكفي أن نتذكّر في هذا الصدد مصنفّات من طراز «أسفار السندباد» تلك القصص الجغرافية الفريدة من نوعها والتي تُضفي على الأدب الجغرافي الطابع الفني الحيّ الذي هو بدوره يزيد في درجة اهتمامنا به.

حفريات

بَلْبَال... شعر اللحن السومري المتبدّل

خزعل الماجدي

«بَلْبَال» كلمة سومرية مؤلّفة من مقطعين متشابهين هما: بال بال. والمقطع الواحد يعني بالسومرية «تغيّر» وهكذا يكون معنى الكلمة كلها هو «تغيّر تغيّر»، وربما يعني ذلك «تغيّرات» أو «تبدّلات»، وهو يدلّ على نوع من الشعر الذي كان يُؤدّى بتبدّلات أو تغيّرات لحنية وإيقاعيّة عديدة. ويكون البلبال، في الغالب، حواراً بين شخصين أو حواراً بين شخص ومجموعة (كورس)، لكنه يمكن أن يكون على لسان شخص واحد، وفي كل الأحوال يجب أن يتضمّن إعادات متغيّرة للحن والأداء. إن الحوارات أو المونولوجات التي توشّر كـ«بلبالات» تحتوي على وهلات (مقاطع) متغيّرة أو ثابتة حسب طبيعة الشعر وموضوعه. وغالباً ما كانت البلبالات السومرية تدور حول الإلهين العاشقين إنانا ودموزي، أو حول من يُمثّلهما، الملك والكاھنة العليا. في احتفالات رأس السنة السومرية (زكمك) أو أكيتو لاحقاً، ولذلك فهي تصف لقاءهما الجنسي وهو ما يفسّر احتواء البلبال، عادةً، على صور وحالات إيروسية مُثقلّة بالصور الجنسية الباذخة. والحقيقة أن البَلْبَال هو عبارة عن نشيد تلاوةٍ موفّج بطريقة «الرّدأت» الغنائيّة المعروفة حالياً في بعض أشكال الأداء الغنائي للتعزيات الحسينية، وهذا هو بالضبط المقصود من التغيّرات فهي (الرّدأت) المختلفة الإيقاع. ويتّضح هذا عند «الملاّيات» المنشدات في العزاءات الحسينية حيث تبدأ الواحدة منهن بالترنيم بصوت رخيم ذي طبقة لحنية خافتة وتتبعها النساء اللاطمات بخفّة بترديد هذا اللحن بالطبقة نفسها، لكنها سرعان ما تتساعد بسرعة لحنية عالية وسريعة ويفعلن ذلك مثلها وهكذا... إلخ. أما ما يحصل في سومر فقد كان مقتصرأً، في الغالب، على الصور الإيروسية والعاطفية بين حبيّبين على لسان منشدة وكورس، حيث تؤدّي المنشدة دور إنانا. ولعل أشهر البَلْبَالات السومرية هو بَلْبَال الملك شو سين (1972 - 1964 ق. م) من

أصبحتْ فتنني يا رجل
كلّم أمّك لأهبك نفسي
كلّم أباك ليحلب هداياه
أعرف من أين أهبك متعة الجسد
نم عندنا يا حبيبي حتى الصباح

قلبك أعرّف كيف أبهجه
نم عندنا يا فتاي حتى الصباح
ولأنك وقعت في حبي
فلا بد أنت تلاطفني
يا مولاي ويا ملاكي الحارس

يا شو سين الذي يُفّرح قلب إنليل
أنت لي طالما تمحني مداعبتك الحلوة
ضع يدك على هذا المغطّى
أبوس يدك
ضع يدك عليه كما تضعها على كأس المكبال
ثم أغلقها عليه مثلما تُغلقها على كأس الخشب».

ترجمة: خ. م

<div> </div> قلبك	<div> </div> والأفكار كالماء	<div> </div> إنها أقدارنا نفسها
<div> </div> ليس لك	<div> </div> إذا ما أنت عاندتْها عاندتك	<div> </div> متفرقة
<div> </div> ولا تلك نبضاته التي تخفق من	<div> </div> وإذا ما استرخيتْ في أحضانها	<div> </div> من أعماقنا
<div> </div> أحضانك	<div> </div> هدهدتك كأّم	<div> </div> ومن حولنا بلا نهاية
<div> </div> ذلك وقع خطوات وحدتك	<div> </div> أو كنسيم	<div> </div> وعلى ضفّتيها الخفّاقَتين
<div> </div> مرخية ذراعيّها على أوردتك		<div> </div> تفتّح بانعة
<div> </div> 	<div> </div> في كلمة «غابة»	<div> </div> أزهارُ الدهشة الحمراء
<div> </div> تلك ساعة الأبد	<div> </div> هنالك كل الغابات	<div> </div> مساكن الربّ
<div> </div> تتّكّ	<div> </div> والبحار جميعها	<div> </div> ذات الرحيق المشتعل
<div> </div> مشيرة إلى اللحظة	<div> </div> غريقة كلمة «بحر»	<div> </div> ورياض الصمت الطروب.

رأي

مفهوم الجمال بحسب «سورة يوسف»

شاكر لعبيبي

لقد ورّطها جمال الصورة بما لا تُحدّد عقباها اجتماعياً. في تلك اللحظة نحن لا نعشق «صورةً جميلة» بل زوجاً رسمياً ونهايياً. نلاحظ أن المشهد يدور في «بيئة مدنيّة» ملائمة للتأملات الجمالية والشغف بها: «وقال نِسْوةٌ في المدينة». قالت النسوة إن زليخا تراود فتاها عن نفسه لأنه قد «شغفها حبّاً». يقع الحديث إذاً عن حب وليس عن شبق، عن تعلّق مُوسّوس بصورة جميلة، بالصورة التي يرمز إليها النبي يوسف. ولكي تبرهن لهنّ زليخا أن الأمر يتعلق بـ«جمال عالٍ» وإنها مشغوفة بفكرة الجمال الخارق وليس شيئاً آخر بالضرورة: «أَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُنْكاً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سَكِيناً وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ».قالت فَذَلِكُنَّ الذي لُمْتُني فيه ولقد راودته عن نفسه فاستعصمَ...». هذه اللحظة دالّة بل بالغة الدلالة

لحظة ضعف إنسانية عالية يشير النص إليها: **«ولقد همّت به وهمّ بها لولا أن رأى برهان ربه»**
دليلاً على أن الواقعة تتعلّق بتأثيرات مبادلة

في تأويل معنى الجمال القرآني. كان الجمال شديد الوطأة، وهو هنا ليس سوى ظاهرة متجسّدة بشخص مُسمّى يشير إلى مبدأ الجمال، وليس إلى مبدأ الشبق الذي طالما فُشرت به السورة. لأنه لا يمكن لجميع هاته النسوة أن يُعلنّ كلّهنّ في برهة واحدة عن لذة شقية صريحة وفي لحظة مُرتبة مسرحياً مثل تلك التي تسردها السورة. إن قوّة تأثيرات هذا الجمال غير محسوبة، ولقد قادت النسوة إلى قطع أيديهنّ بالسكاكين، وهذا فعل آخر محض رمزي لا يمكن فهمه، مرّة أخرى، إلا بدلالاته المجازية وليس الحرفية، كأن السورة تُشير إلى حركة لا شعورية منبثقة من الأعماق السريّة للكائن الإنساني إزاء قوّة تأثير الجمال غير العادي: إنه ينتمي إلى عوالم سامية «ما هذا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ...». هنا تكتمل دائرة الدلالة وتُتضح، فنقول إن الجمال ظاهرة خارقة للعادة تبعث في أنّ واحد على السعادة والمرارة، وهو ما عبّر عنه

الكثير من الشعراء لاحقاً بمناسبات أخرى: «أجلسُ الجمال على ركبتَي فوجدته مُرّاً» على ما يقول الشاعر آرثور رامبو في القرن التاسع عشر مثلاً. المفسّرون المعاصرون لم يكونوا بعيدين عن تأويل جماليّ مثل الذي نقول به مع بعض الإفراط والفرضيات الصعبة كالزعم أن هناك كلاماً محذوفاً قبل فعل تقديم السكين حيث قدّمت المرأة لصاحبها الطعام وأنواع الفاكهة ثم أعطت كل واحدة منهنّ سكيناً لتقطع به «وقالت اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ»... إلخ. ما عدا هذه الفرضية يقبل المؤوّل الإسلامي التقليدي تفسيرَ «فلما رأينّه أَكْبَرْنَهُ» بمعنى أنهنّ بهُتنّ من جماله ودُهشنّ «وقطّعنَ أيديهنّ» أي جرحنَ أيديهنّ بالسكاكين لفرط الانبهار المفاجئ «وقُلْنَ حَاشَ لِلّهِ» أي تعالت عظمته في قدرته على خلق مثله: «ما هذا بَشَرًا» أي ليس هذا من البشر «إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كريمٌ» أي أن هذا الجمال الفائق والحسن الرائع، الروحاني، مما لا يكاد يوجد على الأرض. «قالت فَذَلِكُنَّ الذي لُمْتُني فيه»، هذه هي عبارة زليخا الأخيرة المنتصرة: هذا هو الجمال الباهر الذي لا تُلام على التعلّق به. إن فكرة العصمة من الغواية بالجمال الخارجي، الصورة، يُحدّر منها الإسلام كثيراً: بهرج الحياة. لكن هذا الجمال هو الفحوى الأولى والأخيرة لأيّ «درس جماليّ» قديم ومعاصر. وعنه تقدّم

القرآن تصوّراً استعارياً: فعِلّ الجمال واقعة حقيقية ونحن مأخوذون بها، لأن امرأة العزيز وصاحباتها لسنّ سوى برهان على ذلك مهما اتَّهمْنَا قصورَ وعيهنّ. كيد الجمال مُبرهنٌ عليه ولم يقمّن البتّة برفضه، لذلك وقعتْ إدانتُهْن في النص القرآني. إنهنّ لذلك استعاره لمتلقّي الجمال الملموس. علينا أن نخشى هذا الجمال ولا نلتفّأ: ممنوع علينا أن نصاب بالهرة أمام «جمال الصورة»، لكن مسموح لنا أن نفعل أمام النص الشعري المكتوب بالكلام أو الصورة الشعرية مثلاً. هرةً الأريحية للشعر كما يقول الأقدمون. هنا يقع كل فهم النص القرآني للجمال. إنه يرتاب عملياً بالصورة، لكنه لا يرفض الصورة الذهنية أو الشعرية، رغم أنه أدانَ نظرياً الشعراء الغاوين بمرارة. أدبنتُ صوحيحاتها لأنهنّ أُصِبنَ بهرّةً أمام الصورة ولو فعِلنَ أمام بيت شعري فستكون إدانتُهْن أقلّ قسوة وسيبقين في سياق الغاويات لا أكثر ولا أقلّ.

بورتريه

دعد حداد التي رضعت الحياة من ثدي الموت الجاف

محمود الحاج محمد



الربيع»، وهي التي رحلت في السابع والعشرين من نيسان، آنَ مراهقة الربيع. تقول حول اختيارها لهذا العنوان، تحديدًا، لمجموعتها : «منذ عشرين عاماً وأنا أراقب الشجرة التي تطلّ نافذتي عليها... معظم الأشجار كانت تتّجه نحو السماء، إلا هذه الشجرة ما زالت تميل نحو الأرض».

وإذا كانت دعد حداد غزيرة القراءات حيث تقول: «كثيراً ما أحتار بين شراء كتاب أو وجبة طعام، لكنني أذهب إلى الكتاب»، فإنها غزيرة الكتابة أيضاً، إذ إن الشعر بالنسبة إليها أقرب ما يكون إلى رغيغ الخبز اليومي، فالكثير من قصائدها مؤرّخ في أيام وليالٍ متقاربة، وبعضها يحمل توقيتاً محدّداً في ساعة متأخّرة من الليل، ففي مجموعتها الشعرية الأخيرة، نجد إحدى عشرة قصيدة مكتوبة في يوم واحد، الأمر الذي يدفع إلى الظنّ بأن ما نُشر من شعرها قد لا يتعدّى نسبة الرُبْع. تقول دعد عن الرّجُم التي تولّدُ منها قصيدتها: «تولّد القصيدة عندي إثر حالات تؤثرُ نفسيّ حادّ مرفقة بهواجس وعذابات تشبه غصّة الدمع وانحسار الضحكة البائسة... في هذه الطقوس النفسية الفظيعة يولد عندي النص الشعري، ويعقبه تعب مسرّ ثم تخفّ عندي حالة الحزن المريرة، وأشعر بهدوء نفسي نسبيّ... يبدو أن الشعر يغسلنا من مرارة الأحزان».

تُفضّل الشاعرةُ قصائدها على مقاس العشاق والفقراء والمساكين والأصرار: «شعري ينزع نحو الخير والجمال، فيه طابع إنساني أتجه فيه نحو الناس البسطاء المساكين

بهدوء زهرة نبتت على جانب طريق، وذبلت دون أن تثير صخباً ما؛ ولدت الشاعرة السورية دعد حداد في اللاذقية عام 1937، وتوفيت في دمشق عام 1991، تاركةً ثلاث مجموعات شعرية، والكثير من الكتب والكتابات، المنشورة وغير المنشورة، في مجالات أخرى.

بدأت دعد حداد حياتها في بيت يهتمّ بالأدب والفنّ، وكانت تقرأ بغزارة في صباها، لتبدأ، بعد هذه القراءات، كتابة الشعر الموزون، ومن ثمّ النثر، كما أغلب معاصريها؛ «كتبْتُ الشعر باكراً وبدأت بالشعر الكلاسيكي المقفّ، ثم تحرّرت من بحور الشعر والأوزان، واتجهت صوب الشعر الحر... أحياناً أكتبُ الشعر المقفى لكن لا أعرف كيف يتحوّل إلى قصيدة نثر!».

في عام 1981 صدر عملها الشعري الأول «تصبح خطأ الموت»، الذي جاء كردّ فعل على موت أختها الشاعرة نبيهة حداد، المكتنزة السمراء، كما تقول دعد في قصيدة لها تحمل عنوان المجموعة نفسه: «مكتنزة سمراء/ شدّت قامتها كجذع شجرة مقطوع/ ورفعت رأسها نحو السقف الأبيض بلطف/ وابتسمت/ ثم.../ غابت/ في غرفةٍ ستائرُها قرمزية/ وهواؤها بلون الرصاص».

وبعد ستة أعوام من صداقة الموت والوحدة والألم، صدر عملها الثاني «كسرة خبز تكفييني»، الذي تعلن فيه، ابتداءً من العنوان، عن تقشّف المتصوّفة والزاهدين، وسخرية الذين قرأوا النسخة الأصلية وغير المزوّرة (التي يقرأها الكثيرون) من كتاب الحياة : «كسرة خبز تكفييني.../ لا أحد يستطيع أن يسكن في قبري/ أنا من تحمل الزهور إلى قبرها وتبكي من شدة الشعر/ أغمضوا أعينكم.../ سأمرّ وحيدة كحدّ الرمح».

قبل أن تصعد آخر درجة على سلّم حياتها، بأسابيع قليلة، أنجزت دعد مجموعتها الشعرية الثالثة والأخيرة «الشجرة التي تميل نحو الأرض»، والتي صدرت عام 1991 بعد وفاتها ببضعة أشهر. في هذه المجموعة تعترف دعد بأنّها هي التي تميل نحو الأرض، مستكمّلة ما بدأت منذ عملها الأول، بطرح أسئلة كثيرة: الوحدة، الحزن، الألم، الخلود، اليأس، الحب، الفقر... إلا أنّ أحداً لم يكن يملك جواباً لتلك الأسئلة، سوى الموت، الذي لم يتأخّر كثيراً هذه المرّة عن موعدة السريّ معها، بينما لم يستطع أحدٌ ما تصحيح خطئه، مثلما فعلت الشاعرة في عملها الشعري الأول. وفي هذه المجموعة، أيضاً، تنبّأت دعد حداد بموتها حين قالت: «لا شيء أقوى من رائحة الموت في



السكون: «ملاءةٌ سوداء فوق الثلج/ وفوق الملاءة زهرة حمراء صغيرة/ والريح تلجّية عاصفة»، وأيضاً: «الغيرةُ في شبابيك الصبايا، كالورود/ منقوشةٌ على المزهريات والأدواب والشالات/ الحبُّ مُسوّدةٌ ممزّقةٌ/ وسلالمٌ موسيقية». وبكلّ الأحوال، فإنه يصعب تصنيف دعد حداد خارج الشعر، لأنها هي بالذات مَن رفضت كلّ شيء وأخلصت للشعر الذي تزوّجته، بعد قصة حب طويلة، فأُنجبا ثلاث مجموعات شعرية.

ويُحسبُ للشاعر السوري نزيه أبو عفش موقفه الإيجابي والمساند لتجربة دعد حداد؛ إذ كتبَ مقدّمة مجموعتها الثالثة والأخيرة «الشجرة التي تميل نحو الأرض»، ومَنَحَها بهذه المقدّمة ما لم يمنحها إياه مثقفو الشعر العربي، من صدق الاعتراف بفرادة هذه التجربة: «أمرأة لا تشبه إلا نفسها، تخترق جدار القلب بمهارة تليق بملك (...) بإمكانها وحدها تصحيح خطأ الموت، بالشعر، أو بالحب، أو ربما بالموت نفسه!«.

وعلى الغلاف الخلفي للكتاب نفسه، كتب المفكّر أنطون مقدسي: «حين نقرأ دعد حداد ندرك جيّداً أنه لا شيء يعوّضنا عن الشعر. لأن الشعر الحق يُعيد إلى العالم براءته... وكذلك نزداد قناعة بأن الأوزان والقوافي مجرد أسطورة تتعلّق بها الذين أعيتهم الحساسية الشاعرية. كل كلمة ترتعش كما يرتعش جنح عصفور صغير يلوذ بصدر أمّه، لأن دعد لم تتعمّد أن تكتب شعراً. إنها زفّت الكلمة - أو زفّت العالم المروّع بالمأساة عن طريق الكلمة».

وحول استمرارية وجود شعرها يؤكّد الشاعر منذر مصري أنه «مهما انعدم مصيرها الشخصي، فلن يكون النسيان مصير أشعارها».

أما الشاعر بندر عبد الحميد فيقول: «إنها لا تخاف من اللغة، تعرف منها ما تريد ولا تحتنّ».

إذا؟ ما كُتِبَ في الأعلى، ليس إلا ردّ جميلٍ على ما تركته لنا دعد حداد، من شعرٍ يمتدّخُ الألم فينا، ويشير لنا بسبّابته: أن نرى الحياةَ من هذا الثقب الصغير «ليسَ ثقب الجحيم...» وإنما ثقب الموت: كل نظرةٍ إلى الحياة، بعين الموت، تعني الشعر، وكل شعر يعني دعد حداد، كما يعني الكثير من الشعراء «المغمورين» أمثالها!

جيفري يانغ شاعر صيني أميركي، وهو مترجم ومحرّر في «دار نيو دايركشنز»،

كتابه «حوض سمك» (دار غري وولف) فاز بجائزة «بين - أوستيرويل للشعر» عام 2009، وتستصدر له في خريف 2011 مجموعة شعرية بعنوان «خط الزوال». ترّجم من الصينية إلى الإنكليزية مجموعة شعرية بعنوان «مُنحَدَر شرقي» للشاعر سو شي وكذلك مجموعة من الشعر الكلاسيكي الصيني بعنوان «إيقاع 226». تستصدر

له في ربيع 2011 أنطولوجيا حرّرها بعنوان «طيور ووحوش وبحار» تضمّنت قصائد عن الطبيعة، وكذلك قام مع ناناشا ومير بتحرير كتاب بعنوان «خطّان: ثمة إشارة جميلة». يقوم حالياً بترجمة ديوان للشاعر الصيني ليو إيكزوبو بعنوان «مراثي الرابع من حزيران» ومن المنتظر صدوره عام 2012 لدى «دار غري وولف».

هنا مختارات من كتابه «حوض سمك»، تُرجمت عن الإنكليزية وتُنشر بالتنسيق معه.

الولايات المتحدة

الولايات المتحدة سمكة صغيرة

برأس مزئف، أو سمكة كبيرة

بحراشف مزيّنة، أو حلم

السمكة الكاملة

يتحوّل إلى كابوس؛

أو سمكة بغم كبير

مثل دُرّة، أو سمكة سرّية

تُسَمّى أورانغان، ميلون، كارليل؛

روكفيلير، أو سمكة تأكل

ذيلها، أو سمكة غير شرعية

تحترم هي قوانينها،

أو سمكة بنظام دوريّ

لذهب أسود، أو جيش من سمك آليّ؛

أو سمكة تتصرّف وكأنّها السمكة

الوحيدة؛

أو سمكة يابانية، أو سمكة إسرائيلية؛

أو سمكة تُسمّم البحرَ كلّهُ؛

أو سمكة تستهلك البحرَ كلّهُ؛

أو سمكة أكلتُ أسلافها، أو

سمكة بحياتين، أو سمكة

خارج الماء مربوطة بكمامة؛

أو سمكة مقلّبة، أو سمكة سمينة، أو

سمكة حمراء؛

أو سمكة لا يُعجّبها جلدها؛

أو سمكة مُعلّبة، أو سمكة

مسلمة شيعية بتربية بروتستانية؛

أو سمكة عمياء تسبح عبر حقل

ألغام؛

أو سمكة منقرضة في متحف؛

أو سمكة بمقلاة مليئة بالألم؛

أو ليست فعلاً سمكة

إنما روبان.

سمك»، تُرجمت عن الإنكليزية وتُنشر

بالتنسيق معه.

اعتقدَ اليونانيون بأن الدولفينات كانوا في الأصل أناساً.

النهر الصيني دولفين كان الآهة.

يُخبرنا العلماء بأننا إذا

أعدنا لترتيب بعض جيناتنا،

فأننا سنصبح دولفينات.

ألن يكون ذلك تقدماً حقيقياً؟

سمكة الفلاوندر

صامتة على سطح البحر الرملي،

تنامُ سمكةُ الفلاوندر. وعندما

تَقْرُبُ وجهها، تنعكسُ الأبعادُ

وتُخفي الفلاوندر

حلماً من اللانهاية.

غوغل

غوغل بحر من الوعي

كلما تكبرُ، يصغرُ البحرُ.

مثل الساحر أوز، هي الكيتونة الأدرى التي تعرفُ لا شيء. المعرفةُ

في الأصل لا شيء سوى اختلاف.

اكسر موجة: معرفة تتطهّر.

سرطان البحر

من المستحيل الشكّ

في أسى سرطان البحر.

مثل رعشة بلا كلمات،

يسري الألمُ بيننا.

صدّقة فارغة تنقش

قواعد الألم.

الأسى والألم فعلان

يصرف أحدهما الآخر.

على قيد الحياة، سرطان البحر

يغرّق في ماء طازج، مُحمّلاً في

نشارة الخشب، مُحمّلاً في الثلج،

مُحمّلاً

في البولستيرين، مُحمّلاً عمودياً

في ثلج هلامي، مغلياً في ماء شديد

الملوحة،

مجمّداً على مهل، مُقطّعاً بالسكين،

مربوطاً، مُتّعباً،

مُكهرباً، وفي النهاية

مُموّعاً مضغوطاً.

الولايات المتحدة ما زالت تستهلك

معظم سرطانات البحر في العالم.

الحرب وحماية الإنتاج الوطني:

سببان للمجاعة.

السنة الثالثة

رفوف المكتبة قصد تسهيل الرجوع إليه أثناء تقعيد النحو والبلغاة ربّما حتى النقد. وبالتالي، استبعاد سجع الكهّان من دائرة الاستشهاد من جهة، والعروبة من جهة أخرى. التطبيق الصارم لهذا القانون سيجد مكانه الأنسب في الفقه والسياسة. لقد اتفقت المذاهب الفقهية الأربعة على تحريم إنشاد الشعر في المسجد إذا خالف الشرع. هذه المخالفة تتحدّد عند الحنفية في الهجو والسخف أو وصف القدود والشعور والخصور، بشكل يترتّب عليه ثوران شهوة المتلقّي، وعند الحنابلة والمالكية والشافعية في ما ليس بمدح للرسول أو ليس ثناء على الله، أو ليس بحثٌ على الخير، أو ليس بمواعظ وحكم⁽¹²⁾. وكثيراً ما أقام الساسة الحدّ على الشاعر بسبب خرقه بعض أحكام الإسلام، وإن على مستوى التخيّل ليس إلّا. والأمثلة أكثر من أن تحصى في هذا المجال. لقد أدخل سجع الكهّان، كما نرى، في دائرة الظلّ، وأخرج من كلّ ذكر يستحقّه، بوصفه أحد مراجع الحياة الجاهلية، وبقي الشعر مرجعاً من الدرجة الثانية، أي لتثبيت حكم قرآني، أو قاعدة نحوية، أو حكم بلاغي.

ومن الملاحظ أنّ الفقهاء ومؤرّخي الأدب والنقّاد وكتّاب السير، لم يأتوا على ذكر سجع الكهان، إلا على هامش الحديث عن نثر الجاهلية، أو اتخاذه شاهداً على ضعف النصوص الدينية قبل الإسلام، وافتعالها وادّعاء أصحابها، أو من باب المقارنة بين النص القرآني وسجع الكهان، وتبيان سموّ الأول وانحطاط الثاني، أو تخييب هذا السجع نهائياً، وإسقاطه من دائرة الأدب الجاهلي، والتشكيك بنسبته إلى أصحابه... ولكن ما وصل منها، يمكن أن يقدم لنا فكرة واضحة، عن هذا النثر الذي استبدّ في العصر الجاهلي، وكاد يسيطر على النظير المغيّب للشعر.

والوقوف على ما وصلنا من نصوص سجع الكهّان، يتوزّع، كما يبدو، على نموذجين متميّزين من النصوص:

نصّ ركيك؛ ضعيف على مستوى البنية أو اللغة أو المعنى أو الشكل أو في جميعها، لا اعتبار له إلا من ناحية تاريخية، أو بالأصح، موضعه في السياق التاريخي الذي نشأ فيه، فيُمكننا من الحكم عليه من جهة، وبالحكم على نقيضه من جهة أخرى. ونصّ عالٍ يقدمُ أنموذجاً متميّزاً على مستويات مختلفة:

تاريخياً؛ حيث يقف النص شاهداً على عصر، حيثُ حوله عشرات الأساطير والأوهام.

دينياً؛ حيث تُمثّل نصوص سجع الكهّان نصوصاً دينية من المرتبة الأولى، كان الناس يتعاملون معها بكلّ قدسيّة.

أدبياً؛ حيث تكشف هذه النصوص عن بلاغة أسلوبية ولغوية عابيتين، سوف نجدهما في ما بعد في القرآن والحديث.

نضياً؛ حيث يُمثّل سجع الكهّان نصّاً ممانعاً، ومنافساً أولياً، للنص القرآني في ما بعد، والذي جاء بدلاً كاملاً، ليس لسجع الكهّان فحسب، بل للآدب الجاهلي كلّ، مع استثناءات بسيطة، نجدها هنا وهناك، تخضع للمعايير الأخلاقية الجديدة في الإسلام.

اجتماعياً؛ حيث تكشف أحياناً عن حالة صراع اجتماعي، يأخذ شكلاً دينياً، أو اقتصادياً، وإقليمياً أحياناً.

ونجد في النوع الأول شكلاً عملاً للإسلام على ترسيخه، وإظهاره على أنه الشكل الوحيد الذي عرفته الجاهلية من هذا السجع. ومن ذلك قول مسلمة: «يا ضفدع ابنة ضفدع نقي ما تتقّين. أعلاك في الماء وأسفلكِ في الطين لا الشاربُ تمنعين ولا الماءُ تكدرين».

انتهكت أسيد من محرم. والليل الدامس والذئب الهامس. ما قطعت أسيد من رطب ولا يابس»⁽¹³⁾. إن مثل هذه الأسجاع لا تحمل بُعداً روحياً، أو دينياً، أخلاقياً، وقد أظهرتها كتب التاريخ الإسلامي، على أنها النماذج الوحيدة لمسلمة الذي لُقّبوه بالكذب، بينما نجد له نصوصاً تغافلتها كتب الفقهاء المسلمين ومن ذلك قوله: «إنا أعطيناك الجواهر. فصلّ لرُبّك وهاجر. إن مبيغض رجل فاجر». وقوله: «إنا أعطيناك الكواثر. فصلّ لرُبّك وبادر. في الليالي الغوارد. واحذر أن تحرض أو تكاثر». ولنقارن هذين النّصّين مع قول القرآن في «سورة الكوثر»: «إنّا أعطيناك الكوثر. فصلّ لرُبّك وانحر. إنّ شأْنُك هو الأيتر»⁽¹⁴⁾. من الثابت تاريخياً أن نصّي مسلمة أسبق من نص السورة القرآنية المذكورة. ومن الواضح التطابق، ولا نقول التشابه، بينها وبين النّصّين المذكورين: أسلوباً وتركيباً ومعنى، بل إنّ نص مسلمة الثاني يزيد في المعنى على النصّ القرآني. ولننظر في قول مسلمة في ما سُمّي بـ«سورة الشمس»: «والشمس وضحاها. في ضوئها وجلاها. والليل إذا عداها. يطلبها ليغشاها. فأدركها حتى أتاه. وأطفأ نورها ومحاها» لنقارن هذا القول بـ«سورة الضحى» القرآنية: «والشمس وضحاها. والقمر إذا تلاها. والنهار إذا جلاها. والليل إذا يغشاها»⁽¹⁵⁾. إن سورة مسلمة تكاد تكون الأصل لـ«سورة الضحى» بكل معطياتها. ومن جهة أخرى فإن سورة القرآن تتضمّن خطأ فلكياً؛ هو أن القمر لا يتلو الشمس، فهو لا يأتي بعدها، كما يظهر للعيان. لقد وقع صاحب «سورة الضحى» في خدعة بصرية، فربط الشمس بالنهار، والقمر بالليل، مع العلم أن القمر قد يظهر في النهار.

لقد شكّل مسلمة بن حبيب تهديداً واضحاً للإسلام، لذلك كانت الحملة ضده أقوى من أيّ حملة شُهِبَ الإسلام على معارضيه في بداية الدعوة الإسلامية. وقد ادّعى كثُرٌ من فقهاء الإسلام أن مسلمة كان يقوم بتقليد القرآن. فإذا قلنا جدلاً بهذا الكلام، فما الذي يمكن قوله مع عشرات النصوص الأخرى التي تُنسب إلى كهنة آخرين لا تختلف عن النصوص القرآنية على الإطلاق، تنبني على الأسلوب القرآني نفسه في الترغيب والترهيب والتذكير بكل ما ذكّر به القرآن. ولذا اتّهم الرسول عند إعلان دعوته بأنه كاهن أو ساحر أو شاعر، لقدرة هؤلاء على الإتيان بمثل نصوصه القرآنية. لقد عمد كتّاب السيرة إلى استبعاد المحاورات الحقيقية التي دارت بين الرسول ومعارضيه الذين تطرّفوا إلى ذكر الكثير من نصوص سجع الكهّان التي عرفوها جيّداً في الجاهلية، وأبقى هؤلاء الكتّاب على المحاورات المفتعلة بين قريش والرسول، في عجز العرب عن الإتيان بمثل ما جاء به.

لقد ادّعى الكهّان سابقاً، بأنهم يُوحى إليهم، وهذا ما فعله القرآن بالطريقة نفسها، لكن مع اختلاف بسيط: أن القرآن توسّع كثيراً في فكرة الوحي، وتنوّعت نصوصه وتعدّدت مواضيعه، حتى كادت تشمل كل شيء في الحياة الجاهلية، أو الحياة الجديدة التي عرفها العصر الجاهلي، أو أن جزءاً كبيراً من القرآن - السور المكية خصوصاً - قد كتبه بعض كهّان الجاهلية، ورقة بن نوفل مثلاً الذي كان أحد أشهر كهّان الجاهلية، وعالمًا تاريخياً ودينياً، وكان مجلسه الدائم في غار حراء الذي تردّد إليه الرسول في فترة صباه، وتلقّن على يديه هذه العلوم، وكان هذا المجلس بمثابة جامعة حقيقية في علوم الدين. وقد مات ورقة بن نوفل في ظروف غامضة

واختفت أوراقه التي كان يكتبها على امتداد سنوات طويلة عاشها في هذا الغار. إن المقارنة بين النصوص المكّية وبين سجع الكهّان، سيقودنا مباشرة إلى وحدة الأسلوب والخطاب الأخلاقي والديني الذي طرحه كلّ منهما، بينما يكون الاختلاف الحقيقي في النصوص المدنيّة التي يضعف أسلوبها قياساً بالمكية، لما تحتويه من سرد ضعيف أحياناً، والأمثلة كثيرة في القرآن. وهذا أيضاً سيقودنا إلى الفكرة السابقة، وهي أن الخطاب القرآني في نصوصه المكّية، قد كُتِب أو حُفِظ في فترة سابقة للإسلام، لأنّها لا تبتعد عن الجوّ المعرفي والروحي الذي قيلت فيه نصوص سجع الكهان:

فالخطاب الأخلاقي نفسه: التوحيد والتهريب والترغيب، العقاب والثواب، الحياة الدنيا والآخرة، والمحرمّات والمحلّلات. الإسلام غيّب الكثير من النصوص التي اتّخذ القرآن في ما بعد، أسلوبها وصيغتها، وحلّ محلّها، وإلى الأبد. بينما نجد أن كُتِب الفقه والسيرة قد احتفلت بنصوص قس بن ساعدة وأنكم بن صيفي من كهّان الجاهلية، لسبب بسيط، أن نصوصهما اتخذت بُعداً أخلاقياً، أكثر منه روحياً.

والأسلوب اللغوي واحد في كلا الخطابتين (القرآن) وسجع الكهّان): السجع أولاً، والقسم بالنجوم والأمكنة والأزمنة وغيرها، والسؤال المنفي «ألَمْ تر كيف فعل ربّك...»، الحُمل القصيرة المتتالية، التناظر المعنوي، القطع، الحوار المجتزأ، النهي... إلخ.

والكهّان رأوا في أنفسهم شفعاء عند الله، وهم الوسيط الوحيد بين الخالق والمخلوق، أو بين الأرض والسماء. وقد اتّخذت هذه الفكرة بُعداً آخر عند العرب، أي أنّ الأصنام حلّت أحياناً محلّ الكهّان في فكرة الشفاعة، وإذا وضعتا في الاعتبار أن تلك الأصنام كانت رموزاً للآلهة المعبودة في مختلف أنحاء الأرض (الشمس والقمر والرُّعة: فكرة الآلهة الثلاثية... الآب والابن والروح القدس في المسيحية)، بينما جعل الرسول نفسه الشفيخ الوحيد عند الله، وبالتالي ألغى كلّ الشفعاء والوسطاء الآخرين، ولعنهم، وحاربهم، وقضى عليهم أخيراً. لقد عرف سجع الكهّان كاهنات مشهورات لدى العرب، وكان لهنّ دور فاعل في الأحداث يكاد يكون تبشيراً ونبؤياً، ونذكر منهنّ على سبيل المثال لا الحصر: الكاهنة زبراء، والكاهنة سجاح، وزرقاء اليمامة... بينما ألغى الإسلام كل دور تبشيريّ للمرأة، بدءاً بمتابعة الطابع الذكوري النبوي على مّز التاريخ، ومروراً بـ إقصاء المرأة نهائياً عن الحكم والسياسة («ما أفلح قوم ولوا أمرهم لامرأة»)، رفض الإسلام فكرة استغلال المرأة واقعياً لكنه ربطها باستغلال كونيّ مقدّس، ترسيخ كلّ أفكار الخطيئة المتعلّقة بآراء المرأة تاريخياً: أسطورة آدم وحواء - الخطيئة، الحور العين، ترسيخ فكرة المحظيات والجواري بخطاب إلهيّ («وما ملكت أيمانكم...»، سورة النساء)، بعدما كانت عادة اجتماعية يمكن حلّها مع الزمن. وفي هذا إقصاء جسدي وروحي وإنساني. الإسلام بهذا العمل ساعد على حلّ المشكلة أنبياً، بما يتناسب مع عصر النبوة، ولكن بسبب ارتباطها بالوحي جعل حلّها مستحيلاً مع الزمن.

ونذكر أخيراً في باب المقارنة مثلاً شديد الإيحاء والدلالة، كهّان الجاهلية، ورقة بن نوفل مثلاً الذي كان أحد أشهر كهّان الجاهلية، وعالمًا تاريخياً ودينياً، وكان مجلسه الدائم في غار

حراء الذي تردّد إليه الرسول في فترة صباه، وتلقّن على يديه

هذه العلوم، وكان هذا المجلس بمثابة جامعة حقيقية في

علوم الدين. وقد مات ورقة بن نوفل في ظروف غامضة

لا همّ... لا همّ... ليك اللهمّ ليبيك

العدد 35 - السبت 1 كانون الثاني 2011

السنة الثالثة

لا شريك لك ليبيك إن كان خيراً فهو منك ولك إنَّ الحمد والتعمة لك والملك تملكنـا ولا نملك لا شريك لك ليبيك «فلا قفض ولا رمد تقبل ورثةً الأثر».					
إن الطقوس الدينية التي كانت تُمارس في الكعبة قبل الإسلام، تُصَاحَب بالرقص والغناء. والغناء هنا كان يقوم على تلك الأسجاع التي احتواها الإسلام في ما بعد وضُمّها إلى مخزونه الروحي، دون أن يعترف صراحة ببعدها الوثني الأول، أو أنه قام بعملية إلغاء للأصل، وتثبيت «الأصل الجديد»! واعتبار الأصل الأول، على حدّ تعبير القرآن «مكاء وتصدية» بقوله: «وما كانت صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية» ⁽¹⁶⁾ أي: إلا غناء وصباحاً. ولنقارن بين الصلاتين. إن الوقوف على كلا الدعائين يُثبّت الأصل وغناه اللغويّ والمعنويّ من جهة، ومن جهة أخرى يثبت بُعداً، عمل الإسلام بكلّ قوّة على إغائه، وهو البُعد الأنثوي - الشريك في هذا الدعاء. فربة الأثر هي اللات (آلهة الشمس عند العرب). الإلغاء هنا جاء على مستوى اللغة، وبالتالي على مستوى الواقع، لما للغة من بُعد واقعي، لقد ألغى القرآن البُعد المجازي في الدعاء الأول، متغافلاً ثنائية العقل العربي آنذاك، وقد وشمه بالرؤية الذكورية الأحادية، فجاء الخطاب الإسلامي متخمّماً بالإنشاء دون المجاز.					
دور البحث في إظهار الثقافة المغيّبة					
أعلن الإسلام بداية تاريخ جديد، وهذا ما يستدعي محو كلّ تاريخ قديم، سيما المخالف منه، وكانت التوطئة الأولى في الداخل، موجهة نحو المنافس الحقيقي فكرباً، سجع الكهّان بكلّ رموزه، بينما بقي الشعر في منزلة بين المنزلتين، ما خالف الشرع منه كُثُر ولُعن، فأصبح امرؤ القيس حامل لواء الشعراء إلى جهنم، وأصبح شعره يتبعهم الغاؤون وفي كلّ واد يهيمون... إلا من عمل صالحاً، أي من انطوى تحت لواء الإسلام. وفي حديث طريف عن ابن عباس أن الشيطان لما طُرِد من الجنة وأُنزل إلى الأرض سأل الله أن يجعل له قرآناً فأعطاه الشعر: «لما نزل إبليس إلى الأرض قال: يا رب أنزلتني وجعلتني رجيماً فاجعل لي بيتاً، قال: الحفّام، قال: فاجعل لي مجلساً، قال: الأسواق ومجامع الطرق، قال: فاجعل لي طعماً، قال: ما لم يُذكر اسم الله عليه، قال: فاجعل لي شراباً، قال: كل مُسكر، قال: فاجعل لي مؤذناً، قال: المزامير، قال: فاجعل لي قرآناً، قال: الشعر وسجع الكهّان، قال: فاجعل لي حديثاً، قال: الكذب، قال: فاجعل لي مصاديد، قال: النساء» ⁽¹⁷⁾ .					
إن ما يهّمنا في هذا الحديث الطريف، ليس ما ذكره من محرّمات، بل ما ذكره عن الشعر وسجع الكهّان اللادين أصبحا قرآن الشيطان، واعتبار الأنثى من مصاديد الشيطان، ومحوها إلى الأبد في الحضور الإنساني الفاعل. لقد أعادت الثقافة العربية تجديد نفسها في العصور اللاحقة لعصر الرسول، ولا سيما باحتفالها البالغ بالشعر والنثر المسجوع، الذي سيطر على النثر العربي					

لا شريك لك ليبيك

إن كان خيراً فهو منك ولك

إنَّ الحمد والتعمة لك والملك

تملكنا ولا نملك

لا شريك لك ليبيك

«فلا قفض ولا رمد

تقبل ورثةً الأثر».

إن الطقوس الدينية التي كانت تُمارس في الكعبة قبل الإسلام، تُصَاحَب بالرقص والغناء. والغناء هنا كان يقوم على تلك الأسجاع التي احتواها الإسلام في ما بعد وضُمّها إلى مخزونه الروحي، دون أن يعترف صراحة ببعدها الوثني الأول، أو أنه قام بعملية إلغاء للأصل، وتثبيت «الأصل الجديد»! واعتبار الأصل الأول، على حدّ تعبير القرآن «مكاء وتصدية» بقوله: «وما كانت صلاتهم عند البيت إلا مكاء وتصدية»⁽¹⁶⁾ أي: إلا غناء وصباحاً. ولنقارن بين الصلاتين. إن الوقوف على كلا الدعائين يُثبّت الأصل وغناه اللغويّ والمعنويّ من جهة، ومن جهة أخرى يثبت بُعداً، عمل الإسلام بكلّ قوّة على إغائه، وهو البُعد الأنثوي - الشريك في هذا الدعاء. فربة الأثر هي اللات (آلهة الشمس عند العرب). الإلغاء هنا جاء على مستوى اللغة، وبالتالي على مستوى الواقع، لما للغة من بُعد واقعي، لقد ألغى القرآن البُعد المجازي في الدعاء الأول، متغافلاً ثنائية العقل العربي آنذاك، وقد وشمه بالرؤية الذكورية الأحادية، فجاء الخطاب الإسلامي متخمّماً بالإنشاء دون المجاز.

الهوامش:

- ابن منظور، لسان العرب، مادة سجع، مادة كهن، مادة عرف، مادة حكم، مادة نبأ.
- الطبري، تاريخ الملوك والرسل، ج 2، ص 270 وما بعدها. هذه الأسجاع مأخوذة عن هذا الكتاب.
- الطبري، المرجع السابق.
- ابن كثير، البداية والنهاية ج 2، ص 220 وما بعدها.
- ابن هشام، السيرة النبوية، ج 1، ص 200 وما بعدها.
- السيد القمني، الحزب الهاشمي، فصل جذور الأيديولوجيا الحنفية.
- الطبري، تاريخ الملوك والرسل، ج 2، ص 270 وما بعدها.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة كهن.
- Sigmund Freud, Essais de psychanalyse, Payot, (6) 1981, p 167 - 179, p 244 - 246.
- الفزويني، عجائب المخطوطات وغرائب الموجودات، تحقيق فاروق سعد، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1973، ص 344 - 345.
- Edmond Doutte, Magie et religion dans l'Afrique du nord, Alger, 1908, Maisonneuve Geuthner, Paris, P 105 - 1984.
- المرجع نفسه، ص 105 وما بعدها.
- القرآن، سورة الإسراء، الآية 17.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة شعر.
- عبد الرحمن الجزيري، الفقه على المذاهب الأربعة، دار الكتب العلمية، بيروت، بدون تاريخ، ص 289 - 290.
- الطبري، كتاب تاريخ الرسل والملوك، ج 2، ص 276. النصوص السجعية المنسوبة إلى مسلمة بن حبيب مأخوذة كلها من هذا الكتاب.
- القرآن، سورة الكوثر.
- القرآن، سورة الضحى.
- ابن منظور، لسان العرب، مادة مكو.
- أبو حامد الغزالي، مكاشفة القلوب المقرّب إلى حضرة غلام الغيوب، تحقيق محمد رشيد قباني، دار إحياء العلوم، بيروت، 1987، ص 26 - 63. انظر أيضاً: الفزويني، المرجع السابق، ص 388.
- انظر أيضاً: أحمد الثعلبي، قصص الأنبياء المُسمّى «العرائس»، دار الرشاد الحديثة، بيروت، بدون تاريخ، ص 25.
- أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، فصل غاياته ألف، ص 8.

17 —

في الحديقة المهملة

مبارك وساط

في الحديقة المُهملة، تُرْفُو الجا
جوارِبَ وذكريات. من بين
الحفيد

تنداح فراشاُتُ
القلقي. الشمس تُوشِكُ على الغروب
يتذكّر الطفل جدّه الذي جُنَّ على ظ
قتمتلئُ
عظامُه بالرمل وبالخُداء. الطفل أمضى
الصباح
متأملًا ما تبقّى من بيتٍ قديمٍ
كان للجدِّ الذي شرع في هُدْمه ذاتَ فجرٍ
عازمًا أن يُقيم مكانه خيمة
كبيرة من إسمنت. لكنْ
بعدما خرَّب مُعظمه، حلَّت به لعنةُ السراير
فمضى ليُتَبِّه في الصحراء
الطفل أمضى ما بعد الظهيرة حالمًا
بأنَّ الجدران الهاربة
والخزانة التي كانت تُعابنه
بتضييق خياشيمها
والأكوارיום والأرائك المحشوة
بالقُطن والبروق
ويغمغات الجُثَيَّات
كلِّها ستعود في ذلك اليوم
بل فكر أنَّ الجدَّ نفسه قد يُؤوِّب، تاركًا
جنونه وناقته
والبيد التي يبحثُ فيها
عن واحات طفولته
إلا أنَّ شيئًا من ذلك
لم يحدث
بل ها هي لكُماتُ الرُعد تتوالى
عنيفةٌ
وهُشْمُ أسنانِ الغسقِ
وها الحديقة المُهملة
قد اكتظت جنباتها
بالخوف
وبالشظايا.

في الحديقة المهملة

مبارك وساط

في الحديقة المُهملة، تَرَفُّو الجدَّة

جوارِبُ وذكريات. من بين أهداب

الحفيد

تنداح فراشاتُ

القلق، الشمس تُوشِك على الغروب

يتدكَّرُ الطفل جدّه الذي جُنَّ على ظهر ناقة،

فتمتلئُ

عظائمه بالرمل وبالحُداء. الطفل أمضى ساعاتٍ

الصباح

متأمِّلاً ما تَبَقَّى من بيتٍ قديم

كان للجدِّ الذي شرع في هَدْمه ذاتَ فجرٍ

عازماً أن يُقيم مكانه خيمة

كبيرة من إسمنت. لكنّ

بعدما خرَّب مُعظمه، حلَّتْ به لعنةُ السراب

فمضى ليَتَبَّه في الصحراء

الطفل أمضى ما بعد الظهيرة حالماً

بأنَّ الجدران الهاربة

والخزانة التي كانت تُعابِثه

بتضييق خياشيمها

والأكواريُوم والأرائك المحشُوة

بالفُطُن والبروق

وبغمغمات الجُنَّيات

كلِّها ستعود في ذلك اليوم

بل فكَّر أنَّ الجدَّ نفسه قد يَؤُوب، تاركاً

جنونه ونفاقه

والبيد التي يبحُثُ فيها

عن واحات طفولته

إلا أنَّ شيئاً من ذلك

لم يحدث

بل ها هي لكَمّات الرُّعد تتوالى

عنيفةٌ

وتُشْهِمُ أسنانَ الغسق

وها الحديقة المُهملة

قد اكتظت جنباتها

بالخوف

وبالشطايا.

ترجمات

«سوناتا ضوء القمر»

ليانيس ريتسوس

ترجمة: رفعت سلام



ريتسوس، رسم: عبد الله أحمد.

(ليلةٌ ربيعِيَّة. غرفةٌ كبيرةٌ في بيتٍ قديم. امرأةٌ في وسط العمر، ترتدي الأسود، تتحدّث إلى شاب.

لم يُشعلا أيُّ ضوء. من خلال النافذَتَيْن، يدخل ضوءُ قاسٍ. لم أهمل ذكرَ أنَّ المرأةَ ذاتِ الرداءِ الأسودِ قد أصدرتِ عملَينِ أو ثلاثةَ أعمالٍ لافئةٍ من الشَّعرِ ذي الطَّبيعةِ الدنيئةِ. حسناً، فالمرأةُ ذاتِ الرداءِ الأسودِ تتحدّثُ إلى الشابِ):

دعني أذهب معك. يا له الليلةُ من قمر! فالقمر مفيدٌ لي- ولا تستطيع أن تقول إنَّ شعري قد تحوّل إلى الأبيض. فالقمر سيجعل شعري ذهبياً من جديد. ولن يمكنك أن تعرف الفرق. دعني أذهب معك.

عندما يكون هناك قمر، تصبح الظُّلالُ في المنزل أكبر، وأهدٍ لا مرئيَّةٌ تشدُّ الستائرَ، وأصابعٌ شبحيَّةٌ تكتبُ كلماتٍ منسيَّةٍ في الغبار

على الببائو - لا أريد أن أسمعها. فلتبقِ ساكنة.

دعني أذهب معك لمسافةٍ قصيرةٍ إلى هناك، حتّى الحائط الخفيفِ لمصنعِ القرميد،

حيث ينحني الطريق ويمكنك أن ترى المدينةَ الإسمنتيَّةَ لكن ذاتِ الهواءِ الطلّق، وهي مطلّيةٌ بضوءِ القمر، لا مباليةٌ ولامادُئيَّة، يقينيَّةٌ كالمتأفّيزيقيّاتِ،

إلى حدِّ أنكَ يمكن - في النهاية - أن تصدّق أنك موجودٌ وغير موجود، أنّك لم تُوجد أبداً، وأنّ لا الزمن ولا تخريبه

كسقوط القفّاز الصُوفيِّ المهترئِ عن ركبتيّ الصمت أو قصاصةٍ ضوءِ القمرِ على المقعد القديم،

سجلّس برههً على الجدار المنخفض، هناك في ذلك المرتفع، وعندما تهبُّ علينا ريحُ الربيعِ يمكننا أن نتخيّل حتى أنّا سنطير لأنّني- في مرّاتٍ كثيرة، حتّى الآن - أسمع حفيفَ ثوبي كرفرفةِ جناحينِ قويّين يضربان الهواء؛ وعندما تستغرق في صوت الطيران هذا تشعر أنّ حلقك، وضلوعك، وجسدك قد أصبحوا راسخين؛ وبذلك - وأنت محشورٌ بإحكامٍ في عضلاتِ الهواء الأزرق،

في الأعصابِ القويَّةِ لتلك الأعالي - لا يهيمُ ما إذا كنت تمضي أم تعود، ولا يهيمُ إذا ما تحوّل شعري إلى الأبيض (ليس ذلك مصدر أسفي، فأسفي أنّ قلبي، أيضاً، لم يتحوّل إلى الأبيض). دعني أذهب معك.

أعرف أنّ كلّ إنسانٍ يمضي وحده في طريقه إلى الحب، وحده إلى المجد وإلى الموت. أعرف هذا. وجرّبت ذلك، لا جدوى. دعني أذهب معك.

هذا المنزل أصبح مسكوناً بالأشباح، يتمرّدُ علَيّ. لأجفّف بها عينيّ - لقد اعتنيتُ جيّداً بعينيّ، ولم أرْتدِ أبداً نظّارات. مجرّد نزوة، تلك وإطاراتِ صورة تتداعى بسهولةٍ كأنّها تغوص في الفراغ،

أطويها الآن إلى أربع، إلى ثمانٍ، إلى ستِّ عشرةٍ كسقوط قُبْعةٍ رجلٍ ميّتٍ من مشجبها في ببساطةٍ كي تظلّ أصابعي مشغولة. والآنّ

أذكر كيف أنني ظللتُ أدقُّ الموسيقى فيما كنت أحضر معهد الموسيقى في رداءٍ أزرقٍ بياقةٍ بيضاء، مع ضفيريّتين شقراوين

- 8، 16، 32، 64 - متشبّهةٌ بيد شجرةٍ خوخٍ صديقةٍ لي، كلّها زهوّ ذات لونٍ ورديٍّ فاتح، (اغفر لي أفعالي هذه - إنّها عادةٌ سيّئة) - 32، 64 - وعلّقْ أهلي آمالاً كبرى على موهبتي الموسيقيَّة. حسناً، كنت أحكي لك عن المقعد -

المنزوع الأحشاء - يَأيّاته الصدئةُ ظاهرةٌ، والحشو - كُنت أفكّر في أخذه إلى نجارِ الموبيليا المجاور، لكن أين الوقتُ أو المالُ أو المزاج - أيُّهم له شارعٌ مثلّتُ مثل منديلٍ مطوّيٍّ من قُطره إلى اثنتينِ فحسبُ كأنّ لا شيءَ هناك كي يُعطّيه أو يُحَيِّثه، أو ليرفرفِ على اتساعه في وداع. كنتُ دائماً مجنونَّةً بالمناديل -

هنا جلس هؤلاء الذين حملوا أحلاماً عظيمةً، كبذور الزهور أو البائُوّنج المَجنِيَّةُ من الحقول في الغروب، لا لأعقدها من أركانها الأربعةِ مثل المناديل المهترئةِ لَحْمَالِ المنزل المقابلِ نصفِ المبني،

أو لأجفّف بها عينيّ - لقد اعتنيتُ جيّداً بعينيّ، وبعد ذلك سوف تمضي نازلاً وسوف أعود، متذكّرةً على جبني الأيسر دَفءَ معطفك وهو يلمسني مصادفةً،

وحَتّى بعضِ الأضواءِ المرتعشةِ المرَبّعةِ لنوافذٍ صغيرةٍ في الأحياء الفقيرة، وهذا الضبابُ الأبيض الناصع من القمر مثل

سربٍ طويلٍ من أوُرٍّ فضّيّ -

لا أخشى استخدام مثل هذا التعبير لأنّي في ليالٍ ربيعِيَّةٍ كثيرة، في ما مضى، تحدّثْتُ مع الرّبِّ عندما تجلّى لي

مكتسباً بغموضٍ ومجدٍ ضوءِ قمرٍ من هذا القبيل؛ وكم من شَبّانٍ، أكثرَ وسامَةً منك، قدّمْتهم قرِباناً له

هكذا، ناصعةً ومستعصِيَّة، تحوّلْتُ إلى سديمٍ في وَهَجِ الأبيض، في بياضِ القمر، توجّجني عيون الرجالِ الشرهة، ونشوةُ الشَبّانِ الحائرة،

مُسيّجةٌ بأجسادِ فاتنةٍ، لفحتها الشمس، وأعضاءُ فتَيَّةٍ تمرّست في السباحةِ والتجذيفِ والسياقِ والكرَّةِ (رغم أنّي تظاهرتُ بعدمِ الملاحظةِ)

حواجِبٍ، وشفاهِ، وأعناقٍ، ركِبٍ، وأصابعٍ، وعيون،

صدورٍ وسواعِدَ وأفخاذٍ (في الحقيقةِ لم أحظّها)

- تدري أنّك، في بعض الأحيان، عند الافتتان، تنسى ما يفتنك، فافتتانك يكفي - يا إلهي العزيز، يا لها من عيونٍ لامعةٍ كالنجوم، وقد سَمَوْتُ إلى مَثَلٍ أعلى للنجومِ المحرّمةِ لأنّني، محاصرةٌ هكذا من هنا وهناك، ما كان أمامي سبيلٌ سوى الأعالي أو القاع. - لا، ذلك لا يكفي. دعني أذهب معك.

أعرف أنّ الوقتَ تأخّرُ للغاية الآن. دعني أذهب.

لأنّي طوال سنواتٍ كثيرةٍ وأيّامٍ وليالٍ وأقمارٍ قرمزيَّة، ظللتُ وحيدة، صامدةً، وحيدةً وطاهرة، حتّى في سريرِ زفافي، وحيدةً وطاهرة، أكتبُ قصائدَ مجيدةً على ركبتيّ الرّبِّ، قصائدٌ سوف تبقى، أوْكدُ لك، كأنّها منقوشةٌ على رخامٍ نقيّ

في ما بعد حياتك أو حياتي، أبعد بكثير. ذلك لا يكفي. دعني أذهب معك.

لا أستطيع احتمال هذا المنزل أكثر من ذلك. لا أستطيع احتمال مواصلة حمله على ظهري. لا بدّ أنّ تكون منتبهةً دائماً، منتبهةً للغاية لتسندِ الحائطِ بالبوفيه الكبير لتسندِ البوفيه بالمائدةِ العتيقةِ المزخرفةِ لتسندِ المائدةِ بالكراسي لتسندِ الكراسي بيديك لتضع كفك تحت الدعاماتِ المتدلّيةِ. والبيانو يشبه كفتاً أسودَ مُغلَقاً. لا تجرّو على فتحه.

لا بدّ أنّ تكون منتبهةً دائماً، منتبهةً للغاية، خشيةً سقوطهم، خشيةً سقوطك. لا أحتمل. فدعني أذهب معك.

هذا المنزل، رغم كلّ موثاه، لا ينوي أن يموت.

إنّه مُصرٌّ على الحياةِ مع موثاه على الحياةِ بعيداً عن موثاه على الحياةِ على اليقينِ في موته هو بل حتّى على إيواءِ موثاه في أسِرَّةٍ ورفوفٍ خَربَةٍ. دعني أذهب معك.

هنا لا يهيمُ مدى الهدوءِ في سيريِ خلالِ غَبَشِ المساءِ، سواءً في خُفيٍّ أو حافيةٍ، فسوف يُصرّ شيءٌ أو آخرُ - يقرقعُ إطارِ نافذةٍ، أو مرآةٍ، يُسمَعُ وقعُ خطيٍّ ما - ليست خطاي.

في الشارعِ بالخارجِ يمكن ألاّ تسمع هذه الخطي - فالندم، كما يقولون، يرتدي قباقيبَ خشبيَّةَ -

وإذا ما حاولتَ النظر في هذه المرأةِ أو تلك، في ما وراءِ الغبارِ والشروخ، فسوف تتبيّنُ وجهك أكثرَ إعتاماً وتشطّياً. وجهك، رغم أنّك لم تزد من الحياةِ أكثرَ من أن تُبقّيه واضحاً ومكتملاً.

حافّةُ كوبِ الماءِ تلتمع في ضوءِ القمرِ كموسىٍ دائري - كيف يمكنني أن أضعه على شفّتي؟

لا يهيمُ مدى ما أشعر به من عطش، كيف يمكنني؟ هل ترى؟ ما أزال في المزاجِ الاستعاري - ذلك ما يبقى لي، ذلك ما يؤكّد لي أنّني ما أزال هنا. فدعني أذهب معك.

في بعض الأحيان، عندما يحلّ الليل، يتملّكني الإحساسُ بأنّ مدرّبَ الدُّبّةِ يمرّ خارجِ النافذةِ مع دُبّتهِ العجوزِ الناعسةِ، وفراؤها مغطّى بالشوكِ والزعرور، مثيرَةً سحابةً من الترابِ في الشارعِ المجاور، سحابةٍ ترابٍ كثيبةٍ تضاعد كالبحورِ في الشفق؛ والأطفالُ عادوا إلى بيوتهم للعشاءِ دون أن يُسمحَ لهم بالخروج من جديد، رغم أنّهم يهجسون خلف جدرانهم بالخطي

الثقيلةِ للدُّبّةِ العجوزِ، والِدُّبّةِ تتقدّمُ بتعَبٍ في حكمَةٍ وحدّتها، لا تدري إلى أين أو لماذا -

لأنّها أصبحت ثقيلةً، لم تعد تستطيع الرقص على قدَميّها الخلفيَّتين، لا تستطيع أن ترتدي فِتَعتها المزيّنة لتُسلي الأطفال، والعاطلين، أو هؤلاء الذين يطلبون منها، لأنّها لا تريد سوى أن تستلقي على الأرض، وتتركهم يقفزون على بطنها، لتلعب بذلك لعبتها الأخيرة، ورفضها لمصالحِ الآخرين، للأجراسِ في منخارها. لاحتياجاتِ أسنانها، رفضها للألمِ وللحياةِ

مع اقترانِ أكيدٍ بالموت - حتّى لو كان موتاً بطيئاً - رفضها الأسمى للموت مع استمرارِ ومعرفةِ الذي يتصاعدُ بالمعرفةِ والفعلِ فوقِ عبوديَّتها.

لكن مَن يستطيع أن يمضي في هذه اللعبةِ إلى نهايتها؟ والِدُّبّةِ تنض من جديد وتتهادى، مُطِيعَةً لسوطها، لأجراسها، لأسنانها، مبتسمةٌ بشفتيّها الداميتيّين للملالمِ والقروش التي يرميها إليها الأطفالُ الجميلون الواثقون (جميلون لأنّهم بالتحديد واثقون) وهي تقول: شكراً. لأنّ الشيءَ الوحيدِ الذي تعلّمتُ الدُّبّةِ التي شاخت أن تقولهُ هو: شكراً، شكراً.

دعني أذهب معك.

هذا المنزل يخنقني. المطبخ بالذات يشبه قاع البحر. غلاياتِ الشاي المُعلّقةُ تلتمع مثل العيون الكبيرة المستديرةِ لسمكةٍ خرافيةٍ، والأطباقُ تتحرّكُ في كسلٍ مثل قناديلِ البحر، والقواقعُ والطحالبُ تعلقُ بشعري - لا يمكنني انتزاعها في ما بعد.

لا أستطيع الصعود إلى السطح من جديد، تسقط الصينيَّةُ من أصابعي بلا صوت - أنهارُ وأرقُبُ الفقاقيعِ تتصاعدُ من تنفّسي وتضّاعدُ وأحاول تسليّةِ نفسي بمراقبتها، وأسأل نفسي عمّا يمكن أن يقوله شخصٌ في الأعلى إذا ما رأى هذه الفقاقيعَ -

أنّ شخصاً ما يفرق، ربّما، أم أنّ غُصّاً يستكشفُ أعماقَ البحر؟

والحقيقةُ أنّي اكتشفْتُ في أعماقِ البحر، مرّاتٍ ليست كثيرة، لؤلؤاً ومرجاناً وكنوزِ السفنِ الغارقةِ، لقاءاتٍ غيرِ منتظرةٍ، وأشياءَ اليومِ والأمسِ والمستقبلِ،

تحقّقاً - في الغالب - من الأبديةِ، سِحراً ما ينشر عبيره، وبسمةً ما للخلود، كما يقولون، سعادةً، سُكراً - حماساً حتّى، لؤلؤاً ومرجاناً وياقوتاً - فقط، لا أدري كيف أمنحهم - ومع ذلك أمنحهم - ورغم ذلك أمنحهم. دعني أذهب معك.

لحظةٌ واحدةٌ إلى أن أتّي بسترتي. في هذا المناخِ غيرِ المستقرِّ، على أيّةِ حال، ينبغي أن ننتبه لأنفسنا. المساءاتُ مُقبِضةٌ، والقمر - ألا تعتقد، بصدق، أنّه يُكثّفُ القشعريرةَ؟ دعني أرزُرُ قميصك - كم أنّ صدرك قوي! - يا له من قمرٍ قوي... المقعد، أقول... وعندما رفعت الكوبِ عن المائدةِ تبثّت تحتَه فجوةُ صمتٍ، وأعطيتها بيدي حتّى لا أحدقُ داخلها - أعيد الكوبِ إلى موضعه من جديد، والقمرُ فجوةٌ في جمجمةِ العالم - لا تنظرُ فيها، ففيها قوَّةٌ مغناطيسيَّةٌ تجتذبك - لا تنظر، لا تدعُ أحداً ينظر، أنصتُ إلى ما أقول - لسوف تسقط فيها. هذا الدُوارُ جميلٌ وبلا ثقلٍ - لسوف تسقط -

والقمرُ يترّ من رخامٍ، ظلالاً وأجنحةً صامتةٌ تتحرّكُ، أصواتٌ غامضةٌ - ألا تسمعها؟ عميقٌ، عميقٌ هو السقوط، عميقٌ، عميقٌ هو النهوض، التمثالُ الأثثريّ مَقطَّبٌ في صرامةٍ وسطِ جناحيه المنشورَين، عميقةٌ، عميقةٌ هي هبةُ الصمتِ الراسخةِ، إضاءاتٌ مرتجفةٌ على الشاطئِ الآخرِ كأنّك تتأرجحُ في موجتكِ الخاصّةِ، تنفّسُ المحيط. هذا الدُوارُ جميلٌ وبلا ثقلٍ - انتبه، ستسقط. لا تنظرِ إلَيّ، لأنّ دوري أن أترنّجَ - الدُوارُ الرائع. هكذا كلّ يومٍ حوالى المساءِ يُوَاتِبنِي صداعٌ طفيف، بضع رُقَيّ سحريَّةٌ مُدوِّخة.

كثيراً ما أهرعُ إلى الصيديلةِ عبر الشارعِ من أجلِ أسبرين، وأحياناً ما لا أستطيعُ تكبيد نفسي مشقّةَ الذهابِ، وأبقى مع صداعي وأنصتُ إلى الضوضاءِ المكتومةِ التي تصنعها مواسيرُ المياهِ في الجدرانِ،

غيمة نصبت خيمة وسط السماء

تكتبها

زينب عسّاف



جلسَ صفوران قرب النافذة
على الجهة التي يُفترض ألا يكونا فيها
تبادلا الرأسين والأرجل
وضحكا حتى استلقيا لفرح مجهول
نسيا الأجنحة وطنين الطيران
واستسلما لفكرة الوطن
أقفلا القفص وعاشا بسعادة،
سعادة أبدية كما في قصص الصغار،
سعادة طويلة جداً امتدّت بضع دقائق.

البرد يجعلها تعدو،
يصفع وجه القطعة الصغيرة
فتتوّرّد مستعدّة للاختباء في أقرب شقٍّ مُضاء.
لم تعد تعرف متى ولدت، لكنها تحب الربيع
لأن البرد يخنّب حينها في الأمكنة المُوحيّة بالدّفء الآن.
القطعة، التي تموء بعدائيّة كلما لسعها البرد،
مُصابة بمرصّي النسيان والجري
رغم ذلك تعتبر البحث عن البرد ترفاً
والبحث عن الدّفء حاجة
أما السعادة فلا مكان لها
في رأسها الأصغر من كرة.

المعادن والماء الآخذ في التلّج
البد المرتجفة من ألم الصقيع، الملح على الطرقات،
كل شيء عطّله الشتاء
نحتاج زيتاً مشرقياً والكثير من رقيات النساء.
الشتاء يشبه زجاج شاحنة لطّخته العاصفة
شاحنة ملا سائقها استمارةً عنك
ليجرّ على عجلتين حياتك المعطوبة.

سأبدأ الآن بالتقاط المشهد
ولن أنهي قريباً:
ثمة عشة نضرة بين جزيرين بدأت تنطق اسمها بلغةٍ جديدة

ثمة حديدٌ مُذهّب تتقدّمه حُمْرة راقية
ثمة نقاءٍ يشبه بداية البياض
وغيمة نصبت خيمةً وسط السماء
ثمة شخصيات كرتونية ترفح أيديها طلباً للطعام
وأشعار تبادل النكات مع أرقام الحاسوب
ثمة شبح لطيف يشبه نظرة
يتجول فوق كل تلك المشاهد فتُضيء دفعةً واحدة
كأسهم نارية انطلقت في ليلٍ مُعتَم.

أحمر قرمزي،
أزرق مائي،
أصفر زعفراني،
أحبّ لغة الكاميرا مع الألوان
العدسة تبتلع المشاهد والأحاسيس
ومن مطبخها المُعتّم تخرج راقصات وغجر وكؤوس خمر
الكاميرا لا تأبه للغات المختلفة
لأنها
كالله
والفراشات
تتكلم لغة الضوء.

الملح ذائب في البحر
كما حياتنا ذائبة في الوقت
ولا حاجة إلى محاولة انتشالها
تكفي بعض الابتسامات
وإظهار التضامن الإنساني
أو رفع النذور إلى آلهة لا نعرفها وهزّ الرؤوس
ستبرق الكرات نفسها عند بداية كل عام
سيتبادل العشاق بعض القبلات وتقهقه عجلات القمار
ثم تعود الحياة إلى طبيعتها: ولّد يجفّ جوعاً في قارّة خارج الكادر
زهرة شبة تنفجر شهوةً قرب كهف
قوم يعلنون حرباً على آخرين
رجال بيزرات أنيقة يهرولون في أروقة البورصة
وامرأة أزليّة تشبه حجراً بقيس الضوء المائل.

الغاوون

شهرية، شعرية، تأسست العام 2008، تصدر لدى «مؤسسة الغاوون الثقافية»، وهي المؤسسة الأم لـ: مجلة «نقد»، دار الغاوون للنشر والتوزيع، جمعية الغاوون للترويج للأدب العربي في العالم

رئيسا التحرير

زينب عسّاف - ماهر شرف الدين

الإخراج الفني

مايا سالم

الرسوم والكاريكاتور

عبد الله أحمد

المدير المسؤول: زينب عسّاف
العلاقات العامة: كارمن شمعون
الإدارة المالية: جوليا سابا

لغو الغاوون

تقدمة من الفنان إميل منعم

مكتب التحرير

الولايات المتحدة الأمريكية،
ميشيغين، ملفنديل، هينا ستريت
17953 - ت: 0013139089626
Hanna st 17953 U.S.A:
Melvindale MI 48122

مكتب الإدارة

لبنان - بيروت - ص. ب: الحمرا
113 - 5626
ت: 0096171573886

المراسلات

info@alghawoon.com

موقع «الغاوون» على الشبكة

www.alghawoon.com

الاشتراك السنوي

لبنان: 20 دولاراً، الدول العربية: 50 دولاراً، أوروبا وأميركا: 70 دولاراً.

داعمون

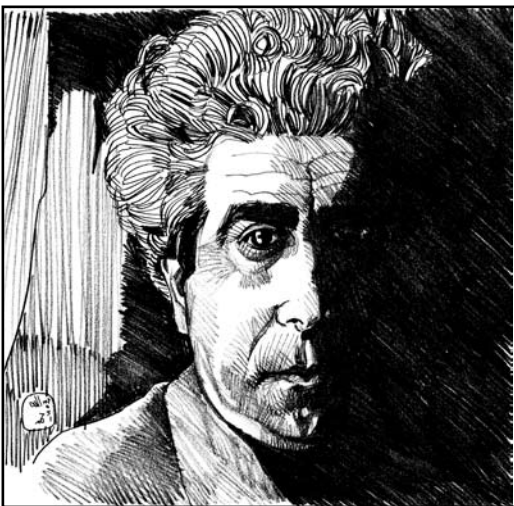
سليم الصحناوي
فادي خياط - حامد العجلان
نديم صومط - عون جابر
فارس عدنان - أحمد نعمة
أحمد أبو مطر (إضافة إلى أفراد داعمين فضلوا عدم ذكر أسمائهم)

■ لمعاودة «الغاوون» اتصل على 009613835106. علماً بأن الحد الأدنى للتبرّع 200 دولار.

انتحار الحواس... والعقل

يكتبها

شوقي عبد الأمير



جهة الصمت الأكثر ضجيجاً

ويُكمل مسيرة السمفونيّات التسع طيلة 22 عاماً بعد صممه. فقد أنجز «السمفونية الثالثة» بعد عامين 1804 و«السمفونية السادسة» بعد ستة أعوام 1808، وظلّ على صممه قبل وفاته يواصل إبداعه الموسيقي حيث أنجز «السمفونية التاسعة» عام 1824 ليتوفّي بعدها عام 1827.
إن عين كلود مونيّه وأذن بيتهوفن تلتقيان في نقطة واحدة هي الالعودة...

هل تنتحر الحواس لدى العباقرة؟

أولاء الذين يقودون البشرية إلى مهاوي الخلق والكشف، لكنهم يظلّون هناك، أمّا البشرية فتعودُ أدراجها.
أولاء الذين يبتكرون النور ثم يحترقون به... أولاء الذين يذكّركم رامبو في إحدى قصائده بقوله:

«تبّاً للخشب الذي صار نايّاً».

إن رامبو نفسه؛ هذا الزلزال الشعري الحديث، يقدّم نموذجاً لانتحار من نوع آخر، فقد «انتحرت» القصيدة لديه بعدما كتب «المركب السكران» و«فصل في الجحيم» و«الإشراقات» ليصنع من حطامها دكاناً في عدن، وآخر في الحبشة لبيع

الغاوون

٢٠١١ز

موقع الغاوون الجديد

www.alghawoon.com

الاشتراك

دائماً كان يُقال: إذا كان الناس ينظرون فقَلّ من يرى، وهم إذ يسمعون ندرَ بينهم من أصغى، وأكثر من ذلك فإنهم وهم يعقلون لا يفكّر منهم إلا النزر

السير.

هذا الأمر يبدو بديهياً، ولكننا إذا انتقلنا إلى تلك النخبة التي ترى وتُصغي وتفكّر فسنلاحظ أنّ ثمة تفاوتاً كبيراً يفسح المجال لحالات اختراق لا تحدث بين البشر إلا مرةً في القرن أو في بضعة قرون وهي المتمثّلة بحواس خوارق تتجلى في فنون الإبداع المختلفة وفي الفكر.

بعض هذه الحواس الخارقة جمعتها في التأريخ حالة نادرة مشتركة وهي ما أسمّيه «الانتحار».

عندما نعلم أنّ صاحب العين الساحرة الفنان الفرنسي كلود مونيّه (1926 – 1840) الذي أعطى عنوانُ لوحته «انطباع شروق الشمس» اسماً لأهم ظاهرة تأريخ الفن التشكيلي العالمي «الانطباعية»، وهو الذي كان يوصف بأنه يملك عبقرية في التلوين ندر أنّ يكون لها قرين بين نظرائه، فقد رسم على سبيل المثال واجهةً كاتدرائية مدينة روان الفرنسية بأكثر من عشر لوحات في ساعات النهار المختلفة منذ شروق الشمس إلى غروبها وكان في كل لوحة يضع ألواناً وظلالاً

لا يمكن أن تراها إلا عين خارقة ويُدّ هي الأخرى ترى. إن كلود مونيّه هذا أُصيب في آخر حياته بالعمى وفقد البصر!

ماذا حصل لعين مونيّه؟

إن حالة كلود مونيّه هذه تُشبهها حالة أخرى ليس في حاسة النظر، بل في السمع وهي التي عاشها عبقرّي آخر هو بيتهوفن (1770 – 1827) الذي أُصيب بالصمم وهو أعظم موسيقار في عصره... ملهم الرومنطيقيين الألمان وورث موزارت. فقدّ بيتهوفن حاسة السمع وكان في ذروة إنتاجه، لكنه لم يتوقّف – وهذه أعلى درجات الغرابة والعبقرية – حيث أنه أُصيب بالصمم عام 1802 وكان قد كتب «السمفونية الأولى» و«السمفونية الثانية»، لكنه ظلّ يُبدع موسيقاه

الصمغ والجلود والأسلحة... وحتى - كما في إحدى الروايات - العبيد!

هذه الظاهرة لا تتوقّف عند الحواس والعبقریات التي تولد منها، فهي تدرك العقل الذي هو الآخر يحدث له أن ينتحر كما فعلتْ حاسةُ النظر لدى مونيّه والسمع لدى بيتهوفن.

الفيلسوف الغريب الأطوار فريدريك نيتشه (1844 – 1900) يقدّم لنا نموذجاً تتجلى فيه ظاهرة انتحار الحواس، ولكن في العقل هذه المرّة.

إن نيتشه الذي قلب معادلة الفكر الغربي منذ أرسطو؛ وسلّط أخطر الأسئلة والتحدّيات للفكر الديني المسيحي منذ نشوئه، هو الذي أثبت أن:

«الفكر الغربي الذي تواصل منذ سقراط وأفلاطون والمسيحية حتى الفكر العلمي الاشتراكي كان بمثابة تنكّر فعلي للتعبير الحيّ للعبادة المفتعلة للحقيقة والخضوع للاستجابات الأخلاقية».

إن نيتشه؛ شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، كاتب «ميلاد التراجيديا» (1872) و«المعرفة البهيجة» (1882) و«هكذا تكلم زرادشت» (1883) و«ما وراء الخير والشر» (1886) والذي مهّد الطريق أمام ظهور ما يُعرف بالكائن العلوي الذي يُمثّل الإنسانية التي تتجاوز ذاتها... هذا التجاوز هو الذي قاد نيتشه إلى الجنون عام 1890، أي إلى انتحار العقل!

انتحرَ عقلُ نيتشه كما انتحرت عينُ مونيّه وأدُنْ بتهوفن.

هذه الحالات ليست هي الوحيدة في تأريخ الإبداع والفكر الإنساني، ولكنها ربّما تكون الأكثر دلالة وإشعاعاً.

إن حبيب بن أوس، أبو تمام، الذي رحل هو الآخر مبكراً (35 عاماً) شأنه في ذلك شأن الكثير من الشعراء الملهمين الذين احترقوا بنار القصيدة كان يقول: «النارُ تأكل نفسها إن لم تجد ما تأكله».

إنها حاسةُ اللهب، أي الحاسةُ التي تصير ناراً فلا تكتفي بحرق ما حولها، فتحرق نفسها لتضيء.

مجلة «واوان»

يُحَرِّرها: الضاحك بسبب

مكائد عبده وازن

(حلقة أولى)

لم تشتهر مقالة لعبده وازن كما اشتهرت مقالاته المعنونة «ثقافة المكائد» («الحياة» 7 كانون الأول 2009) التي هاجم فيها «الغاوون» والقائمين عليها، والسبب ليس قيمة الأفكار الواردة في تلك المقالة طبعاً، بل الطابع الفكاهي في كون من يكتب عن «ثقافة المكائد» هو «مَلِكُ المكائد» بلا منازع. نكات كثيرة تداولها الأدباء العرب حول هذه المفارقة، منها أن انتقاد عبده وازن للمكائد يدخل في باب النقد الذاتي، ومنها أن انتقاده هذا «لفتة كريمة» تشبه «لفتات» الرؤساء العرب حين ينتقدون تفشّي الفساد في حكوماتهم، ومنها أن كاتب المقال ليس عبده وازن بل شبيهه، حيث أن له أشبهاً كثيراً لدواعٍ أمنيّة... لا نريد هنا إضافة نكتة جديدة، لكن نريد كشف سلسلة مكائد سعى عبده وازن إلى تنفيذها بحق زملائه، خصوماً وأصدقاء على السواء، وقد نفّذ بعضها فعلاً. وفي هذا العدد نختار مكيدته (ذات شقّين) في حق زميله السابق بيار أبي صعب، والتي حاول تنفيذها في العام 2008 لكنه لم ينجح بسبب رفض «الغاوون» التواطؤ معه في هذه المكيدة.

الشقّ الأول من المكيدة (انظر الصورتين رقم 1 و2) عبارة عن صفحات مصوّرة بطريقة الفوتوكوبي، سحبها عبده وازن من قسم الأرشيف في جريدة «الحياة» وسلّمها لـ«الغاوون»، تتضمّن حواراً على حلقتين أجراه بيار أبي صعب مع الشاعر السعودي الراحل غازي القصيبي في مجلة «الوسط» التي كان أبي صعب مديراً لقسمها الثقافي. وقد ألحّ عبده وازن أشدّ الإلحاح على إعادة نشر ذلك الحوار في «الغاوون» لـ«فضح استزلام بيار أبي صعب للثقافة الوهابية التي يُهاجمها اليوم»، وهو التعليق الذي اقترح وازن وضعه عنواناً للحوار.

الشقّ الثاني من المكيدة (انظر الصورتين رقم 2 و3) أرفق عبده وازن مع الحوار نسخة ورقية من الصفحات الثقافية لجريدة «الأخبار»، عدد 22 آب 2008، بغرض الإشارة إلى المفارقة الآتية: وجود مقال لبيار أبي صعب (وهو ردّ على عبده وازن) ينفي فيه تبعية جريدة «الأخبار» لـ«حزب الله»، محاطاً - أي هذا المقال - بأربع مواد تتعلّق بـ«حزب الله» (إعلانان لقناة «المنار» ومقالان أحدهما يمتدح مسرحية دينية قدّمها «حزب الله» عن «المهدي المنتظر» والثاني يدافع عن قناة «المنار»).

بالطبع «الغاوون» - بعد تقليب الأمر - رفضت الدخول في هذه المكيدة، وأحالت الملفّ على الأرشيف. ولو كانت هي من اكتشفت مثل هذه المفارقات لما تردّدت للحظة في نشرها، أو على الأقل لو كان من زوّدها بها شخص آخر ليس لديه خصومة شخصية مع أبي صعب. ورغم احتدام السجال أكثر من مرّة مع القسم الثقافي في «الأخبار»، ومع بيار أبي صعب نفسه، إلا أننا رفضنا استعمال مكيدة عبده وازن، لأن «الغاوون» مع ثقافة النقد والسجال لا مع «ثقافة المكائد» التي بلغت من البؤس أن مَلِكها صار يُعرّض بها على صفحات الجرائد.



الاتكاء على المكائد
والمصائد

